МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМ. М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЦАО ШИЮЙ

УДК 78.25; 78.2i; 78.071.1

ФОРТЕПІАННІ СЮЇТИ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В ІСТОРИКО-СТИЛЬОВІЙ ПАРАДИГМІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

Спеціальність 025 Музичне мистецтво
Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Цао Шиюй

Науковий керівник
Ірина Миколаївна Антонюк
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики

Львів – 2025

АНОТАЦІЯ

Цао Шиюй. Фортепіанні сюїти китайських композиторів в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисеннка, Міністерство культури та інформаційної політики України, Львів, 2025.

Дисертацію присвячено дослідженню фортепіанних сюїт китайських композиторів як феномену в парадигмі історичних та стильових тенденцій розвитку жанру циклічної інструментальної музики. В роботі в контексті історично-музикознавчого аналізу досліджено процеси виникнення та наступного розвитку фортепіанних сюїт у творчості китайських композиторів крізь призму національних музичних традицій в синергії із стилістикою сучасної європейської музики. Цей аналіз здійснено при презентації найпоказовіших сюїт видатних китайських композиторів, створених упродовж розвитку китайської музики в історичних періодах Нового та Новітнього Китаю.

Китайська фортепіанна сюїта – унікальне явище в історії розвитку світових жанрів. Її винятковість та оригінальність виявляємо вже у відмінності процесів становлення ранніх західноєвропейських клавірних сюїт, яке розпочалось наприкінці XVII ст., та появи перших прикладів сюїт китайської композиторської творчості для фортепіано лише в XX ст., в другій половині 1930-х років. Після створення першого зразка – фортепіанної сюїти Лю Сюйана («Китайська сюїта», 1936), наступний розвиток цього жанру в творчості національних композиторів, що триває менше одного століття, демонструє величезний поступ і доведення сюїтного циклу до вищого ступеню досконалості.

За хронологічно короткий період китайськими композиторами створено сотні фортепіанних сюїт, що демонструють багато високоякісних, на рівні світової музичної творчості, різноманітних зразків. Вивчаючи і засвоюючи принципи творення сюїти в європейській музиці, китайські композитори демонструють високопрофесійні приклади втілення індивідуальних способів національного музичного мислення.

Враховуючи розвиток європейської сюїти в період майже п’яти століть, а китайської менше 90 років, осягаємо розуміння досягнень, що виявились у її швидкому поступі – в розробленості структури форми, типологічних особливостей, образної наповненості, що виявилась у втіленні архетипових образів, тяжінні до відтворення картин природи та національних обрядів як магістральних серед концептів китайської музики, у застосуванні картинної мальовничості, національних методів програмності і картинного звукопису, в тяжінні до засад музичного мистецтва Романтизму, Імпресіонізму та їх майстерного поєднання із сонорикою та композиційними техніками авангарду – додекафонії, пуантилізму і серіальної музики.

Актуальність теми роботи зумовлена відсутністю комплексного музикознавчого дослідження з проблематики становлення і розвитку китайської фортепіанної сюїти, що мають важливе значення для осягнення поступу цього жанру в Китаї у його історико-стильовій парадигмі. Представлена робота стає ще більш актуальною не лише в сенсі першого дослідження парадигмальних ознак розвитку жанру фортепіанної сюїти в Китаї, але й у першому дослідженні та доведенні важливої ролі виконавців і педагогів-піаністів Китаю в проявах їх професійних досягнень у вивченні та виконавській інтерпретації сюїт.

Мета роботи полягає в дослідженні фортепіанних сюїт китайських композиторів та характеристики їх рис у контексті історико-стильової парадигми розвитку жанру.

Об’єктом дослідження є фортепіанна творчість китайських композиторів,

предметом дослідження – процес розвитку фортепіанних сюїт китайських композиторів у системі змін музичної мови їх взірців в історичному та стильовому контекстах.

Методи дослідження ґрунтуються на міждисциплінарній інтеграції наукових принципів музикознавства, історії, культурології, філософії, філософії музичної культури.

Наукова новизна полягає в першому досвіді цілісного вивчення фортепіанних сюїт китайських композиторів у системі змін музичної мови їх взірців в історичному та стильовому контекстах; у комплексному дослідженні та систематизації об'ємного джерельного матеріалу з проблем становлення і розвитку китайської фортепіанної сюїти, систематизації сюїт за хронологією виникнення, жанровими, образно-тематичними і стильовими ознаками, введення до наукового обігу музикознавчого аналізу ряду представлених у роботі фортепіанних сюїт китайських композиторів.

Теоретична база дослідження. В процесі дослідження теми дисертації здійснено аналіз наукових праць провідних західних, у т. ч. українських дослідників, мистецтвознавчих праць науковців, педагогів фортепіано і композиторів Китаю з історії західної та китайської музики, фортепіанної культури, композиторської творчості, аспектів жанрової специфіки, композиторських технік, художніх стилів та течій в музичному мистецтві, фортепіанного виконавства, виконавської інтерпретації; наукових філософських, культурологічних та мистецтвознавчих праць з проблематики діалогу культур, міжнаціональних взаємин, інтеграційних процесів, діалогічності в сфері музичного мистецтва як виразників сучасного процесу глобалізації і впливових факторів при засвоєнні надбань інших музичних культур, що впливали, зокрема, на розвиток китайської фортепіанної сюїти.

Аналітичний матеріал дослідження складають нотні видання циклічних творів китайських композиторів, матеріали інтерв'ювання, довідникових видань, міжнародних конкурсів та фестивалів.

Вивчення змісту масиву цих праць дозволило провести культурологічно-мистецтвознавчий дискурс дослідження фортепіанної сюїти в контексті розвитку жанру; прослідкувати впливи традицій і нововведень західноєвропейських, а також сюїт українських композиторів на розвиток і специфіку китайських; окреслити етапи розвитку фортепіанної сюїти в китайській композиторській практиці; визначити коло образно-тематичних та стильових тенденцій сюїт у фортепіанному доробку китайських композиторів; виявити спільні ознаки для сюїт західних і китайських композиторів, що позначились у домінуванні звернення до фольклорних джерел, національної тематики, тяжіння до використання пісенних і танцювальних мелодій, засвоєння традицій побудови сюїт і стилістики інших національних культур; та відмінні – в утіленні індивідуальності у відбитті національних естетичних принципів, у специфіці національної ментальності, вельми конкретна програмність китайської музики, що передбачає створення за допомогою музичних засобів докладної розповіді, ступінь тяжіння до інноваційних рішень в проекції на жанр фортепіанної сюїти.

Визначено магістральні тенденції розвитку сюїт китайських композиторів щодо жанрового розмаїття: танцювальні, створені на матеріалі народних пісень народів різних провінцій і національних меншин Китаю, сюїти в формі циклу п’єс, прелюдій, з ознаками балади, фантазії, варіацій, для дитячого репертуару і як транскрипції, побудовані на матеріалі тем з китайських опер, балетів і оркестрових творів; щодо образно-тематичного змісту: замальовки образів природи, навіяні сюжетами та образами китайських легенд, переказів і казок, враженнями від споглядання витворів образотворчого мистецтва, прочитання поетичних та прозових літературних творів, змалювання музичних портретів, національних обрядів, картин життя різних народностей та етнічних меншин Китаю, щоденної праці, історичних подій, студентського життя, спортивних змагань тощо.

При аналізі нотних прикладів фортепіанних сюїт китайських композиторів за стильовими тенденціями, серед найбільш характерних

визначено тяжіння до програмності, вельми конкретне в послідовності п'єс циклу розкриття сюжету, яскраво виражений етнічний стиль музичної мови, царювання органічно вписаної в західноєвропейську гармонію пентатоніки, використання музичного матеріалу фольклорних джерел різних народностей Китаю, де яскраво виражена етнічна музична мова збагатилась, увібравши в себе ознаки західного авангардизму і модернізму, поєднання народних мелодій із засадами західної гармонії, постійне тяжіння до синтезування західних і східних традицій, до експериментальності та створення своїх новаторських методів – розщеплення ритму, «іонізації ладу», концепції нового творчого напрямку «органічної музики».

Підсумовано, що звернення китайських композиторів до створення фортепіанних сюїт стало особливо важливим в сенсі послідовного в ході еволюції їх стилістики творчого засвоєння композиційних здобутків Заходу, вдосконалення прийомів звукопису засобами фортепіано та винайдення оригінальних своїх рішень.

При розгляді жанрово-стильових параметрів фортепіанних сюїт доби Нового Китаю виокремлено і здійснено музикознавчий аналіз таких сюїт: «Ярмарок у храмі» Цзянь Зусіна, в якій при змалюванні картини народного свята, присвяченого вшануванню Вогняного дракона, задекларовано тенденцію опрацювання давніх народних мелодій ритуально-обрядової сфери. За стилістикою сюїта постає реалізацією на фортепіано характеристик традиційної музики Китаю: тяжіння до програмності, презентація яскравого національного стилю, ознаки якого знаходимо у вишуканій мелодійності, національній ладовості, використанні ефектів звуконаслідування, майже візуальній картинності. Попри використання традиційних засобів, композитор експонує власні знахідки і новаторські прийоми композиційного письма: у використанні принципу сюїтності навіть у побудові окремих частин самої сюїти, методу поєднання п'ятищаблевої пентатоніки і семищаблевого європейського ладу, в застосуванні поліфонічних прийомів у межах пентатонного ладу, в розробці моделювання нових прийомів звукових ефектів на фортепіано для наслідування

звучання винятково екзотичних для китайської музики ХХ ст. давніх шкіряних барабанів баньгу і тунгу та металевого гонгу юньло. Ключем для відтворення цих ефектів є робота піаніста-виконавця над контролем пальцьової техніки і відповідність специфіки використання в цьому творі педалі.

Сюїту «Картина Башу» Хуан Хувея розглянуто як одного з найбільш успішних перших прикладів інтеграції композиційно-стилістичних методів Заходу в опрацювання китайських фольклорних мелодій, шляхом використання яких композитор прагнув досягнути «націоналізації» європейського фортепіано і сприяти швидшому його уведенню в інструментальну китайську музику. В сюїті поєднано ознаки етнічних елементів національної музичної мови Сичуані, народностей передгір'я Тибету і місцевості Аби з майстерністю володіння західними композиційними методами та стилістикою імпресіонізму, що виявляємо в послабленні функціональних гармонічних зв'язків, нашаруванні, немов мальовничих плям, нерозв'язаних гармоній, у хиткості ритмічних малюнків, контурній наповненості фактури. В Китаї сюїту визнано шедевром національної музики з точки зору художньої і культурної цінності.

Сюїту «Русалонька» Ду Мінсіня запропоновано як приклад перекладу для фортепіано тем з музично-театральних творів (тут – з його однойменного балету, в партитурі якого вперше в музичній історії Китаю композитор поєднав традиційні китайські з інструментами європейського симфонічного оркестру), як приклад творів, навіяних враженнями сюжетів та фантастичних образів з китайських легенд і казок, як приклад втілення обрядової сфери (в сюїті змальовано національний весільний обряд), як приклад наслідування засобами фортепіано характеристичності звучання національної ерху (для ліричних тем кохання Водяної Діви і Мисливця) та європейських духових: таємничої фантастичності гобоя (Танці Женьшеня, Морських коралів, Водяної квітки), тужливості фагота (Танок Мисливця), ніжності валторни (Танок 24-х русалок), блиску тромбона (при відтворенні бризок води і казкового блиску коралів). Тенденцію прагнення композитора до синергії національного китайського і європейського визначено як провідну рису його творчого стилю.

На прикладах фортепіанних сюїт доби Новітньої історії Китаю обґрунтовано висновки про переосмислення підходів китайських композиторів до перевтілення засобів національної і сучасної західної музичної мови та розробку методів інноваційності.

Сюїту «Спогади про вісім акварельних картин» Тан Дуна запропоновано як приклад експериментальної музики та створення нового творчого напрямку – концепції «органічної музики», сутність якої полягає в використанні, крім музичних інструментів, нетипових джерел звуку (в цьому творі таким джерелом є запозичена з техніки акварелі субстанція води). Шляхом використання природних матеріалів композитор прагнув відтворити ідею спільності між зовнішньою природою і внутрішнім духом людини.

Серед засобів авангардної музики в сюїті виявлено уникання композитором шаблонності ритмічного малюнку (в мелодіях є надто багато несподіваних пауз, що надає відчуття немов «заплутаного» ритму, або відтворює відчуття плину хмар); використання нетипових будов акордів, поліфонічне проведення тем у пентатонному ладі; використання техніки пуантилізму, «розширення тональності» та «іонізації ладу» – техніки, подібної до пуантилізму, але Тан Дун прагнув не до створення музичної конструкції з певних звукових крапок і відмовитись від тематизму, а максимально використовувати барви кожного звуку п’ятиступеневого звукоряду в межах яскравої мелодії; захоплення колористикою шляхом створення звукових ефектів відлуння засобом додавання декоративних звуків і несподіваної пролонгації окремих звуків теми.

За традиціями китайської музики, Тан Дун звертається до обрядової сфери – відтворює картину похоронного обряду. Завдяки картинності відтворення складових ритуального обряду, п’єса «Старовинний похоронний обряд» набула ознак маленької сюїти, немов утворивши «сюїту в сюїті», як це спостерігалось у творі Цзянь Зусіна «Ярмарок у храмі».

Узагальнюючи прояви експериментальних пошуків Тан Дуна визначено, що типовими для музики сюїти стали змішування музичних традицій

театрально-ритуальної образності і «реді-мейду» як техніки представлення музичного тексту, коли зображення образів розкриваються за посередництвом несподіваних характеристик, картинності.

В контексті репрезентації творів експериментальної музики проаналізовано також сюїту «Поєднання довгого і короткого» Хуаня Цзіхао, яку китайські дослідники називають класичним прикладом авангардної музики Новітнього Китаю. Репрезентовано особливості стилістики композитора, що виявились у поєднанні новаторських рис його мислення та успадкованих характерних особливостей традиційної північно-китайської народної музики і ритміки мелодій народу Корьо – постійного поєднання коротких і довгих тривалостей, у використанні пентатонних або тетратонних ладів, невластивого для китайської народної музики тридольного метру, у використанні методу розщеплення основної теми в перемінному метрі.

Запропоновано власну інтерпретацію щодо виконання циклу, яка полягає в роботі над різноманіттям способів торкання клавіш та осмисленням підходу до сенсорного режиму.

Аналіз сюїти «Три балади з Південного Юньнаню» Чжана Жао запропоновано з метою презентації зразка синергії романтичної балади і модального мелодичного мислення композитора, а також як моделі поєднання в одному творі стилістики національної музики і особливостей західних композиційних методів. В сюїті відтворено картини високогірної природи Юньнаню, використано зразки обрядових пісенних і танцювальних мелодій давнього Свята факелів народності Йї та елементи мелодій місцевого різновиду традиційної пекінської опери сіпе. В музичній мові сюїти спостережено використання специфіки ритміки ліричних поезій народу Йї з неримованими строфами, змалювання фантастики гірської природи і епізодів Свята факелів та створення для цього арсеналу власних колористичних звукових знахідок, які відтворив за допомогою винайдення спеціальних фактурних, ритмічних, динамічних, гармонічних елементів музичної мови і використання педалі.

Охарактеризовано специфіку виконавських прийомів і способи роботи над виконавськими труднощами, що полягають у вищій мірі віртуозності і необхідності відтворення на фортепіано ефекту «стереозвучання».

***Ключові слова**: сюїта, жанр, композитор і музична композиція, засоби музичної виражальності, цикл, музична культура і освіта, національні традиції, національна ідентичність, фольклор, виконавець, інтерпретація, стиль, діалог, міжкультурна комунікація, періодика, українська і китайська музика.*

ANNOTATION

Cao Shiyu. Piano suites by Chinese composers in the historical and stylistic paradigm of the genre's development.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 - Musical Art. Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Lviv, 2025.

The dissertation is devoted to the study of piano suites of Chinese composers as a phenomenon in the paradigm of historical and stylistic trends in the development of the genre of cyclic instrumental music. The paper studies in the context of historical and musicological analysis the processes of the emergence and subsequent development of piano suites in the works of Chinese composers through the prism of national musical traditions in synergy with the stylistics of modern European music. The analysis was carried out with the presentation of the most representative suites of outstanding Chinese composers, created throughout the development of Chinese music in the historical periods of New and Modern China.

The Chinese piano suite is a unique phenomenon in the history of the development of world genres. Its uniqueness is already evident in the difference in the processes of formation of early Western European piano suites, which began at the end of the 17th century, and the appearance of the first examples of suites of Chinese composers' works for the piano only in the 20th century, in the second half

of the 1930s. After the creation of the first example, the piano suite by Liu Xue An ("Chinese Suite", 1936), the subsequent development of this genre in the works of national composers, which lasts less than a century, demonstrates enormous progress and bringing the suite cycle to a higher level of perfection.

In a chronologically short period, Chinese composers have created hundreds of piano suites, demonstrating many high-quality, diverse samples at the level of world musical creativity. Studying and mastering the principles of creating a suite in European music, Chinese composers demonstrate highly professional examples of the embodiment of individual ways of national musical thinking.

Considering the development of the European suite over a period of almost five centuries, and the Chinese one less than 90 years, we gain an understanding of the achievements that were manifested in its rapid progress - in the development of the structure of the form, figurative fullness, typological features that showed themselves in the embodiment of archetypal images, the tendency to reproduce pictures of nature and national rituals as the main ones among the concepts of Chinese music, in the application of picturesqueness, national methods of programmability and pictorial sound recording, in the inclination for the principles of the musical art of Romanticism and their skillful combination with the compositional techniques of the avant-garde - dodecaphony, pointillism and serial music.

The **relevance** of the topic of the work is due to the lack of a comprehensive musicological study on the issues of the formation and development of the Chinese piano suite, which are of great importance for understanding the progress of this genre in China in its historical and stylistic paradigm. The presented work becomes even more relevant not only in the sense of the first study of the paradigmatic features of the development of the piano suite genre in China, but also in the first study and proof of the important role of performers and pianist teachers in China in the manifestations of their professional achievements in the study and performance interpretation of suites.

The **purpose** of the work is to study the piano suites of Chinese composers and characterize their features in the context of the historical and stylistic paradigm of the development of the genre.

The **object** of the study is the piano works of Chinese composers. The **subject** of the study is the process of development of piano suites of Chinese composers in the system of changes in the musical language of their samples in historical and stylistic contexts.

The **research methods** are based on the interdisciplinary integration of scientific principles of musicology, history, cultural studies, philosophy, and philosophy of musical culture.

Scientific novelty lies in the first experience of a holistic study of piano suites by Chinese composers in the system of changes in the musical language of their models in historical and stylistic contexts; in a comprehensive research and systematization of voluminous source material on the problems of the formation and development of the Chinese piano suite, systematization of suites by chronology of their origine, genre, figurative-thematic, and stylistic features, introduction into scientific circulation of a musicological analysis of a number of piano suites by Chinese composers presented in the work.

Theoretical basis of the research. In the process of studying the topic of the dissertation, an analysis was made of scientific works by leading Western researchers, including Ukrainian ones, art history works by scientists, piano teachers and composers of China on the history of Western and Chinese music, piano culture, composer's creativity, aspects of genre specificity, composer's techniques, artistic styles and trends in musical art, piano performance, performance interpretation; of scientific philosophical, cultural and art history works on the issues of the dialogue of cultures, interethnic relations, integration processes, dialogicity in the field of musical art as expressions of the modern process of globalization and influential factors in the assimilation of the achievements of other musical cultures, which influenced, in particular, the development of the Chinese piano suite.

The **analytical material** for the research consists of sheet music editions of cyclical works by Chinese composers, interview materials, reference publications, international contests and festivals.

Studying the content of the array of these works allowed us *to conduct* a cultural and art history discourse on the study of the piano suite in the context of the development of the genre; *to trace* the influence of traditions and innovations of Western European, as well as Ukrainian composers' suites on the development and specificity of Chinese ones; *to outline* the stages of the development of the piano suite in Chinese composer practice; *to determine* the range of figurative-thematic and stylistic trends of suites in the piano works of Chinese composers; *to identify* common features for suites of Western and Chinese composers, which were manifested in the dominance of appeal to folklore sources, national themes, attraction to the use of song and dance melodies, assimilation of traditions of building suites and stylistics of other national cultures; and distinctive features - in the embodiment of individuality in reflecting national aesthetic principles, in the specificity of national mentality, a very specific program of Chinese music, which involves the creation of a detailed narrative using musical means, the degree of attraction to innovative solutions in the projection onto the genre of thr piano suite.

The main trends in the development of suites by Chinese composers have been identified in terms of genre diversity: dance suites, created on the material of folk songs of the peoples of different provinces and national minorities of China, suites in the form of a cycle of plays, preludes, with features of ballads, fantasies, variations, for children's repertoire and as transcriptions, built on the material of themes from Chinese operas, ballets and orchestral works; in terms of figurative and thematic content: sketches of images of nature, inspired by plots and images of Chinese legends, traditions and fairy tales, impressions from contemplating works of fine art, reading poetic and prose literary works, depicting musical portraits, national rituals, pictures of the life of various nationalities and ethnic minorities of China, daily work, historical events, student life, sports competitions, etc.

When analyzing the musical examples of piano suites by Chinese composers according to stylistic trends, among the most characteristic ones a tendency towards programmability, a very specific plot unfolding in the sequence of the pieces of the cycle, a clearly expressed ethnic style of musical language, the reign of pentatonics organically inscribed in Western European harmony, the use of musical material from folklore sources of various nationalities of China, where the clearly expressed ethnic musical language was enriched by absorbing signs of Western avant-garde and modernism, a combination of folk melodies with the principles of Western harmony, a constant tendency towards synthesizing Western and Eastern traditions, towards experimentation and the creation of one's own innovative methods - splitting the rhythm, "ionization of the mode", the concept of a new creative direction of "organic music" are identified.

It is concluded that the turn of Chinese composers to the creation of piano suites became particularly important in the sense of the consistent creative assimilation of Western compositional achievements in the course of the evolution of their style, the improvement of sound recording techniques using the piano, and the invention of their own original solutions.

When considering the genre-stylistic parameters of piano suites of the New China era, the following suites were singled out and a musicological analysis was carried out: “Fair in the Temple” by Jiang Zu Xin, in which, while depicting a picture of a folk holiday dedicated to the honor of the Fire Dragon, a tendency to elaborate ancient folk melodies of the ritual sphere was declared. In terms of style, the suite appears as a piano implementation of the characteristics of traditional Chinese music: a tendency towards programmaticity, a presentation of a bright national style, the signs of which are found in exquisite melody, national harmony, the use of sound imitation effects, and almost visual picturesqueness. Despite the use of traditional means, the composer exhibits his own discoveries and innovative techniques of compositional writing: in using the principle of suiteness even in the construction of individual parts of the suite itself, the method of combining five-scale pentatonic and seven-scale European mode, in using polyphonic techniques within the pentatonic

scale, in developing new methods of modeling sound effects on the piano to imitate the sound of the ancient leather drums bangu and tungu, which were exceptionally exotic for Chinese music of the 20th century, and the metal gong yunlu. The key to reproducing these effects is the pianist's work on controlling finger technique and suitability of the specifics of using the pedal in this piece.

The suite "Bashu Painting" by Huang Hu Wei (1958) is considered one of the most successful early examples of the integration of Western compositional and stylistic methods into the development of Chinese folk melodies, through which the composer sought to achieve the "nationalization" of the European piano and promote its faster introduction into instrumental Chinese music. The suite combines the features of ethnic elements of the national musical language of Sichuan, the peoples of the foothills of Tibet and the Aby area with the mastery of Western compositional methods and the style of impressionism, which is manifested in the weakening of functional harmonic connections, the layering, like picturesque spots, of unresolved harmonies, in the instability of rhythmic patterns, and the contour fullness of the texture. In China, the suite is recognized as a masterpiece of national music from the point of view of artistic and cultural value.

The “Little Mermaid” Suite by Du Ming Xin is offered as an example of a piano translation of themes from musical and theatrical works (here – from his ballet of the same name, in the score of which for the first time in the musical history of China the composer combined traditional Chinese with the instruments of a European symphony orchestra), as an example of works inspired by impressions of plots and fantastic images from Chinese legends and fairy tales, as an example of the embodiment of the ritual sphere (the suite depicts a national wedding ritual), as an example of imitating by piano means the characteristic sound of the national erhu (for the lyrical themes of love of the Water Maiden and the Hunter) and European wind instruments: the mysterious fantasticness of the oboe (Dance of Ginseng, Sea Corals, Water Flower), the melancholy of the bassoon (Dance of the Hunter), the tenderness of the French horn (Dance of the 24 Mermaids), the brilliance of the trombone (when reproducing splashes of water and a fairy tale coral shine). The composer's tendency

to strive for synergy between the national Chinese and European is identified as a leading feature of his creative style.

On the examples of piano suites from the period of Modern Chinese history, the conclusions about the rethinking of approaches of Chinese composers to the transformation of means of national and modern Western musical language and the development of innovative methods are substantiated.

The suite "Memories of Eight Watercolor Paintings" by Tan Dung is suggested as an example of experimentalism and the creation of a new creative direction - the concept of "organic music", the essence of which consists in using, in addition to musical instruments, atypical sources of sound (in this work, such a source is the substance of water borrowed from the watercolor technique). By using natural materials, the composer sought to recreate the idea of the unity between external nature and the inner spirit of man.

Among the means of avant-garde music in the suite, the composer's avoidance of the template of the rhythmic pattern is revealed (there are too many unexpected pauses in the melodies, which gives the feeling of a "confused" rhythm, or recreates the feeling of the flow of clouds); the use of atypical chord structures, polyphonic performance of themes in the pentatonic mode; the use of the technique of pointillism, "expansion of tonality" and "ionization of mode" - a technique similar to pointillism, but Tan Dung sought not to create a musical structure from certain sound points and abandon thematicism, but to use the colors of each sound of the five-step scale as much as possible within the framework of a bright melody; a fascination with color by creating echo sound effects by adding decorative sounds and unexpected prolongation of individual sounds of the theme.

According to the traditions of Chinese music, Tan Dung turns to the ritual sphere - he recreates the picture of a funeral rite. Due to the picturesqueness of the reproduction of the components of the ritual rite, the piece "Ancient Funeral Rite" acquired the features of a small suite, as if creating a "suite within a suite", as it was seen in Jiang Zu Xin's work "Fair in the Temple".

Summarizing the manifestations of Tang Dong's experimental searches, it was determined that typical for the music of the suite were the mixing of musical traditions of theatrical and ritual imagery and "ready-made" as a technique for presenting a musical text, when the reflections of images are revealed through the mediation of unexpected characteristics, picturesqueness.

In the context of the representation of works of experimental music, Huang Zhihao's suite "Combination of Long and Short" was also analyzed, which Chinese researchers call a classic example of avant-garde music of Modern China. The features of the composer's style are represented, which were manifested in the combination of innovative features of his thinking and inherited characteristic features of traditional northern Chinese folk music and the rhythm of the melodies of the Goryeo people - a constant combination of short and long durations, in the use of pentatonic or tetratonic modes, a triad meter unusual for Chinese folk music, in the use of the method of splitting the main theme in a variable meter.

The author proposes his own interpretation of the performance of the cycle, which consists in working on the variety of ways of touching the keys and understanding the approach to the sensory mode.

The analysis of Zhang Zhao's suite "Three Ballads from Southern Yunnan" is proposed with the aim of presenting an example of the synergy of a romantic ballad and the composer's modal melodic thinking, as well as a model of combining the stylistics of national music and the features of Western compositional methods in one work. The suite recreates the pictures of the high-mountainous nature of Yunnan, uses samples of ritual song and dance melodies of the ancient Torch Festival of the Yi people and elements of melodies of the local variety of traditional Peking opera, sipe. In the musical language of the suite, the lyrical poetry of the Yi people is used, with unrhymed stanzas, a depiction of the fantasy of mountain nature and episodes of the Torch Festival, and the creation of an arsenal of the composer/s own coloristic sound finds for this purpose, which he reproduced by inventing special textural, rhythmic, dynamic, and harmonic elements of musical language and using the pedal.

The specifics of performance techniques and methods of working on performance difficulties, which consist in a high degree of virtuosity and the need to reproduce "stereo sound" effects on the piano, are characterized.

Keywords: *Suite, genre, composer and musical composition, means of musical expression, cycle, musical culture and education, national traditions, national identity, folklore, performer, interpretation, style, dialogue,intercultural communication,periodicals, Ukrainian and Chinese music.*

Список опублікованих праць за темою дисертації

Статті у виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»

1. Цао Шию. Фортепіанний цикл «Картина Башу» забутого китайського композитора. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. №1 (вип. 40). С. 157-163. https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.21; http://nzm.tnpu.edu.ua/article/view/176184

2. Цао Шию. Концепція «органічної музики» Тан Дуна на прикладі фортепіанної сюїти «Спогади про вісім акварельних картин». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка / Статті: Музикознавчий універсум.* Львів, 2019. № 44. С. 166-179. DOI: https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.166.179 http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/669/636
3. Цао Шию. Фортепіанна сюїта Ду Мінсіня «Русалонька» як приклад поєднання засад національної та європейської музичної мови. *Українська музика. Науковий часопис.* Число 2 (32). Львів, 2019. С. 98-104. https://ukrmus.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/11/2019-2-n32-13.pdf
4. Цао Шию. Фортепіанний цикл Цюань Цзіхао «Поєднання довгого і короткого» як приклад авангардної музики доби нового Китаю.

Українська музика: науковий часопис. Львів, 2019. Число 3-4 (33-34). С. 54-60. DOI: 10.33398/2224-0926-2019-33/34-3/4-54-60 https://ukrmus.wordpress.com/home-ua/issues-ua/2019-3-4-n33-34/

У закордонних виданнях:

1. Цао Шию. Аспекти використання принципів сюїтності у фортепіанній творчості композиторів Китаю. Китай, 2019. *Art Panorama.* Тяньцзінь: Тяньцзінське народне видавництво: 2022. ISSN 2096-0905. С. 24-26. (КНР, китайською мовою).

Публікації апробаційного характеру

1. Циклічні форми для фортепіано в творчості китайських композиторів. *VII науково-практична конференція «Сучасне мистецтво: науково-методичний аспект»* 5 – 7 квітня 2017 р., м. Київ.
2. Приклади професійної підготовки китайських композиторів в контексті діалогу культур Схід – Захід. *І міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття»* 20 – 21 квітня 2017 р., м. Мукачеве.
3. Циклічні твори для дітей у творчості китайських композиторів. «*VII Міжнародна наукова конференція «Хорове мистецтво України та його подвижники*» 19 жовтня 2018 р., м. Дрогобич.
4. Аспекти творчої діяльності Хуан Хувея. *VIII науково-практична конференція «Сучасне мистецтво: науково-методичний аспект»* 17-19 квітня 2018 р., м. Київ.
5. Еволюція фортепіанних циклів у творчості китайських композиторів 1950 – 1980-х років. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих*» 27 лютого – 2 березня, 2018 р. м. Львів.
6. Вплив культурних і релігійних традицій на становлення фортепіанної творчості китайських композиторів Внутрішньої Монголії і Тибету. *V міжнародна наукова конференція молодих вчених «Культура і мистецтво: сучасний вимір»*17-18 квітня, 2018 р., м. Київ.

ЗМІСТ

ВСТУП ……21

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ СЮЇТИ В ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ……..31

1. 1 Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс дослідження фортепіанної сюїти в контексті розвитку жанру ……..31
1. 2 Китайська фортепіанна сюїта: історико-музикознавчий аспект дослідження жанру …….…….43
1. 3 Проєкція теоретичних засад міжкультурного діалогу і взаємодії музичних культур на процес формування китайської фортепіанної сюїти ……..57

Висновки до першого розділу ……..75

РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ ФОРТЕПІАННИХ СЮЇТ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДОБИ НОВОГО КИТАЮ ……77

2. 1 Образно-тематичні та стильові тенденції сюїт у фортепіанному доробку китайських композиторів ……..……..77

2. 2 Найпоказовіші сюїти китайських композиторів доби Нового Китаю в контексті репрезентації стильових знахідок ……..100

2. 2. 1 Цзянь Зусін «Ярмарок у храмі» (1958) як ранній зразок утілення інноваційних винаходів ……..101

2. 2. 2 Хуан Хувей «Картина Башу» (1958) як приклад інтеграції композиційно-стилістичних методів Заходу в опрацювання китайських фольклорних мелодій ……..107

2. 2. 3 Ду Мінсінь «Русалонька» (1959) як приклад створення жанрового різновиду фортепіанної сюїти на матеріалі тем симфонічно-оркестрових творів ……..119

Висновки до другого розділу …….127

РОЗДІЛ 3. ФОРТЕПІАННІ СЮЇТИ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРІОДУ НОВІТНЬОЇ ІСТОРІЇ КИТАЮ: ПЕРЕВТІЛЕННЯ ТЕНДЕНЦІЙ ЗАХОДУ І НАЦІОНАЛЬНОЇ СВОЄРІДНОСТІ …….131

3. 1 Сюїта «Спогади про вісім акварельних картин» Тан Дуна (1978): звукові експерименти «органічної музики» ……134

3. 2 Сюїта Хуана Цзіхао «Поєднання довгого і короткого» (1984) як взірець експериментальної музики в стилістиці авангарду ……..148

3. 3 Сюїта «Тибетські замальовки» Цюй Бін Юанья (1985) в контексті індивідуальних стилістичних новацій …….160

3. 4 Сюїта «Три балади з Південного Юньнаню» Чжан Жао (1994) як зразок синергії жанрових ознак романтичної балади і модального мислення ……..168

Висновки до третього розділу …….176

ВИСНОВКИ ……178

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ …….187

ДОДАТКИ …….206

Додаток А. Нотні приклади ……206

Додаток В. Ілюстрації музичних інструментів ……249

ВСТУП

Композиторська практика XX – XXI століть характеризується розвитком існуючих і створенням новітніх жанрово-стильових моделей музичного мистецтва. В музикознавчих дослідженнях спостерігається тенденція збільшення кількості наукових праць з питань вивчення різноманітних жанрів в історико-стильовій парадигмі. Сучасний рівень фортепіанної композиторської спадщини Китаю проєктує необхідність глибокого історичного і теоретичного осмислення її тенденцій та всебічного дослідження окремих жанрів творчості. Під цим кутом зору зовсім недослідженим серед жанрів постає фортепіанна сюїта. Пізнання жанрово-стильових тенденцій у розвитку китайської фортепіанної сюїти стає вельми актуальним, оскільки ця проблематика поки ще залишається не дослідженою.

Сюїта є однією з найпоширеніших форм світової циклічної інструментальної музики, унікальним явищем серед яких в історії розвитку світових жанрів постає фортепіанна сюїта китайських композиторів. Її особливість виявляємо вже в ознаках історичної тривалості процесів становлення і розвою західноєвропейських клавірних сюїт від кінця XVII ст. (майже п’ять століть) і перших прикладів сюїт китайської композиторської творчості для фортепіано лише в XX ст., в другій половині 1930-х рр. (близько 90 років). Після появи першого зразка сюїти Лю Сюйана («Китайська сюїта», 1936), наступний розвиток цього жанру в творчості композиторів Китаю, що триває менше одного століття, демонструє величезний і стрімкий поступ та доведення розвитку фортепіанного сюїтного циклу до вищого ступеню досконалості.

Враховуючи фактор історичної тривалості в розвитку європейської і китайської сюїт, осягаємо розуміння створення в китайській фортепіанній творчості впродовж справді короткого проміжку часу великої кількості високохудожніх зразків, що відбивають різноманіття сутнісних ознак щодо структури, відмінних від європейських сюїт новаторських рішень, типологічних

особливостей, які перш за все знаходимо в продовженні розвитку в сюїтах прикмет професійної національної музичної творчості – в утіленні архетипових образів, відтворенні картин природи і національних обрядів як магістральних серед концептів китайської музики, в застосуванні методів програмності і картинного звукопису, в тяжінні до засад музичного мистецтва Романтизму, Імпресіонізму та їх майстерного поєднання з композиційними техніками авангарду.

Отже, **актуальність** запропонованої теми роботи зумовлена відсутністю комплексного музикознавчого дослідження з проблематики становлення і розвитку китайської фортепіанної сюїти, що мають важливе значення для осягнення поступу цього жанру в Китаї у його історико-стильовій парадигмі. Представлена робота стає ще більш актуальною не лише в сенсі першого дослідження парадигмальних ознак розвитку жанру фортепіанної сюїти в Китаї, але й у першому дослідженні та доведенні важливої ролі в процесі її розвитку праці виконавців і педагогів-піаністів Китаю, що виявляють професійні досягнення у вивченні та виконавській інтерпретації сюїт. Також представлений у дисертації аналіз найпоказовіших сюїт китайських композиторів мав на меті презентувати глибину краси їх музики, оригінальність та сміливість експериментальних рішень, що, на нашу думку, сприятимуть ширшій популяризації цих творів серед українських виконавців-піаністів.

Мета роботи полягає в дослідженні фортепіанних сюїт китайських композиторів та характеристиці їх рис у контексті історико-стильової парадигми розвитку жанру.

Поставлена мета передбачила виконання наступних **завдань:**

- провести культурологічно-мистецтвознавчий дискурс дослідження фортепіанної сюїти в контексті розвитку жанру;
- спираючись на принципи історико-музикознавчого дослідження, здійснити панорамний огляд фортепіанних сюїт китайських композиторів у контексті розвитку професійного музичного мистецтва Китаю, окреслити етапи її становлення і розвитку;

- дослідити розвиток китайської фортепіанної сюїти в концептуальному полі міжкультурного діалогу і взаємодії музичних культур;
- визначити і систематизувати типологічні ознаки образно-тематичних і стильових тенденцій китайських фортепіанних сюїт;
- здійснити аналіз найпоказовіших прикладів китайських композиторів доби Нового Китаю в світлі поєднання національних і європейських стильових елементів та репрезентації власних стильових знахідок;
- здійснити аналіз найпоказовіших фортепіанних сюїт китайських композиторів доби Новітньої історії Китаю в світлі виявлення резонансних явищ та перевтілення західних тенденцій і національної своєрідності.

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість китайських композиторів 1930-х рр. – початку XXI ст.

Предметом дослідження – процес розвитку фортепіанних сюїт китайських композиторів у системі змін музичної мови в історичному та стильовому контекстах.

Методи дослідження ґрунтуються на міждисциплінарній інтеграції наукових принципів історії, культурології та музикознавства. Реалізація мети потребувала використання наступного комплексу методів:

- *історико-культурологічний* – для осмислення взаємозв'язків і взаємовпливів у музичних процесах, послідовності динаміки етапів еволюції китайської фортепіанної сюїти;
- *джерелознавчо-пошуковий* – з метою опрацювання зарубіжних і китайських філософських, історичних, музикознавчих, науково-педагогічних і методичних праць та періодичних видань;
- *компаративний* – при аналізі та зіставленні процесів становлення і розвитку жанру сюїти в творчості західноєвропейських і китайських композиторів;

- *музикознавчий* – для аналізу найпоказовіших взірців китайських композиторів та виявлення в них ознак інтеграції європейських і китайських традицій;

- *аналітичний*, що дозволив охарактеризувати композиційні і художні особливості фортепіанних сюїт китайських композиторів;

- *синергетичний* – при аналізі фортепіанних сюїт китайських композиторів у зв'язку із західними константними компонентами.

Також було використано *аксіологічний підхід* при дослідженні аспектів взаємодії музичних культур Сходу і Заходу та виявлення ціннісних орієнтирів і перспектив фортепіанних сюїт китайських композиторів.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від кінця XVII ст. для розгляду західноєвропейської, від 1930-х рр. до початку XXI ст. – еволюції китайської фортепіанної сюїти.

Теоретичну базу дослідження становлять роботи з різних галузей наукових знань, пов’язаних з важливими аспектами дисертації:

- присвячені розгляду *глобалізаційних процесів* – Гуань Цхяньхуа [44], Теодор Левітт [86], О. Тарасова [149], М. Черниш [176];
- *проблемам діалогу культур та міжкультурної взаємодії* – О. Гавеля [36], Л. Гусейнова [45], Лі Шиюань [93], Лю Сінсін [98], О. Самойленко [134], Н. Хомеча [161], Янь Чжихао [200, 201];
    - *взаємовпливів* китайської та західної музики – Лю Сінсін [98], Фен Веньці [127], Пей Хан [158], Чжу Чанлей [183];
    - *культурних взаємин* України і Китаю – Ван І [17];
- *інтеграційних процесів у музичному мистецтві* – Бай Є [1], Вей Тінге [29], О. Гармель [38], В. Редя [132];
- *філософії, філософії культури, філософії музичної культури* – Ю. Габермас [35], М. Каган [64], І. Кант [67], Л. Кияновська [72], Х. Ортега-і Гассет [124], Я. Лінцбаг [213];
- *естетики та естетики музики* – М. Бровко [8], Є. Лань [52];

- *загальним питанням культури* – А. Бекк [208], М. Богославський [6], О. Забужко [54], Н. Левченко [87], В. Полікарпов [129], І. Юдкін [195], Жао Цзіпін [230]; *української* – М. Кашуба [70], Лекції з історії світової та вітчизняної культури під ред. А. Яртися та ін. [88], В. Личковах [89], О. Мєднікова [109], І. Юдкін [195], А. Дріккер [208], *китайської* – Фей Бінсюань [156];
- *історії Китаю* – Б. Кондорський [77], Сунь Цзинань [141;
- *історії музики:*

  - *китайської* – Бу Лі [10], Ван Анью [15], Ван Лісань [21-22], Ван Пейюан [24], Ван Юйхе [26-27], Лі Цзялу [92], Лю Да-цзюнь [97], Сунь Я [142], Ті Чхуо [150], Хуан Чжулін [162], Чень Баолян [172], Чень Лінцюнь [174], Чжу Янфень [185], Янь Інь Лю [199];

  - *західноєвропейської* – [163], Й. Форкель [209};
- *музичної культури*:

  - *української* –З. Ластовецька-Соланська [84], Ю. Щириця [194];

  - *китайської* – Бянь Мен [11], Лі Шиюань [93], Лю Сінсін [98], Хуан Хувей [164], Чан Жуй [171], Чжанг Є [178], Чжао Цзіпін [230];
- *композиторської творчості, у т. ч. фортепіанної::*

  - *китайських композиторів* – Бу Лі [10], Бянь Мен [11], Ван Анью [13, 14], Ван Ін [18-19], Ван Йін [20], Вей Тінге [28], Дін Шаньде [48], Г. Карась і Пан Лун [68], Лю Сяо Лун [99], Лю Юанцзюй [101], Міу Тяньжуй [112], Пу Фан [131], У На [153], Хе Лутін [160], Цинь Цинь [160], Чень Баолян [172], Чень Жуаньсюань [173], Чжао Сяошен [180], Яжен Єїїн [182], Чжу Юаньюань [184], Чжу Яньфень [185], Янь Чжихао [202];

  - *українських композиторів* – М. Ілечко [60], Г. Карась [69], Л. Кияновська [71-72], Р. Стельмащук [139], Б. Сюта [146], Тан Дун [148], Фен Веньці [158], Хан Пен [159], Ю. Щириця [194];

  - *західноєвропейських* – С. Теллер [222], С. Воркман [229];

- *праць китайських композиторів*: Чу Ван Хуа [186], Хуан Хувей [164], Бянь Мен [12], Тан Дун [148], Хе Лутін [160], Янь Чжихао [203];

- *художніх стилів та течій, у т. ч. в музичному мистецтві і композиторській творчості* – О. Берегова [4], О. Дерев'янченко [47], В. Загороднюк [56], Г. Карась [68], Л. Кияновська [71], З. Краснодембський [81], А. Макаров [106], Л. Мельник [107-108], Д. Наливайко [116], С. Салдан [133], Р. Стельмащук [139], Б. Сюта [143], Н. Хомеча [161], Хуан Чжулін [162], Чень Жуаньсюань [173], Дж. Ліотар [215];
- *синтезу мистецтв* – В. Михальов [111];
- *синтезу стильових тенденцій у фортепіанному мистецтві* – А. Жеревчук [53], В. Загороднюк [58], Дж. Ліотар [215];
- *національної стилістики і музичної мови* – Ван Ін [18], Дін Шаньде [48], О. Козаренко [76], З. Ластовецька-Соланська [85], Ло Іфен [95], Лю Фуань [100], Лян Хайдун [102], Ма Ке [105], Ні Хонджін [118], «Нарада про китайський музичний стиль» [117], Ні Хонджін [118], Л. Ніколаєва [119], О. Овсяннікова-Трель [122], Пен Яньбо [128], Хе Лутін [160];
- проблематиці музичних *жанрів* – В. Клин [74], Лі Шумін [94], Ло Іфен [95], С. Никитенко [120], І. Тукова [151], Л. Шаповалова [187];
    - *жанру сюїти* – Г. Венничук [31], П. Довгань [49-51], О. Кричинська [82], С. Никитенко [120], Б. Сюта [144], Хуан Чжулін [165], І. Абт [205], Х. Бекк [206], Й. Чапеллі [207], Г. Ле Біанс [212], Р. Мюнніг [219], К. Неф [220], Т. Норлінд [221], Х. Ріман [223-225], Д. Феллер [210], Дж. Кім [211], С. Воркман [229];
    - *сюїт українських композиторів* – Т. Гнатів [40], М. Ілечко [60-61], В. Клин [75], Л. Корній [78], О. Кричинська [82], А. Олендарьов [123];

- *сюїт китайських композиторів* – Ван Йін [20], Ван Ченьдо [25], Гао Сюагуан [37], Д. Загідулліна [55], Пей Хан [127], Цзя Шин [169], Чжао Юе [181];

- *сюїт західноєвропейських композиторів* – О. Кричинська [83], Г. Носик [121], Р. Шуман [190], Ю. Щербаков [193], Дж. Кім [211], С. Воркман [229];

- *композиторських технік* і *категорій* – О. Войтенко [33], Лі Хайянь [91], А. Медова [110], С. Мірошніченко [113], Б. Сюта [145];
- *інноваційних пошуків у композиторській творчості* – Бянь Мен [12], Ван Анью [14], Хан Пен [159];
- *концепту і концептосфери* – З. Ластовецька-Соланська [85], Лу Цзе [96], Сун Хан [140], О. Ущаповська [155], Ліу Йє [214];
- *камерно-ансамблевого мистецтва* – М. Боровик [7], У. Граб [41], Г. Карась [68], Л. Ніколаєва [119], І. Тукова [151];
- *мистецтва перекладів народних пісень і танцювальних мелодій для фортепіано* – Гао Сяогуан [37], Дей Бейшен [46], Сіань Сінхай [136], Хуан Хувей [164];
- *виконавської інтерпретації* – Г. Булибенко [9], М. Калашник [65], Г. Карась [69], А. Кільчицька [73], О. Ляшенко [103], Тун Дао Цзінь [152], Янь Чжихао [202];
- *фортепіанного виконавства* – Ван Йїн [20], Ма Вей [104], Чжао Сяошен [179];
- *фортепіанної педагогіки* – Ін Шінчжен [62], Чжао Сяошен [180], Шу Сінчен [189];
- *концертно-педагогічній діяльності китайських піаністів* – Ван І [16];
- *музичних форм* – Ву Цуциан [34], Ма Вей [104], Я. Якубяк [198];
- *музичного інструментарію Китаю* – «Музичні інструменти Китаю» [114], Цзянь Цзихуа [170].

Матеріалами дослідження стали:

- нотні видання фортепіанних сюїт китайських композиторів;

- навчально-методичні посібники та підручники – А. Іваницький [59], Л. Корній [79], Цень Чжимінь [168], Чень Мінь Чжи [175], С. Шип [188];
- матеріали інтерв'ювання китайських композиторів Хуаня Цзіхао [63], Тан Дуна [148];
- матеріали міжнародних конкурсів та фестивалів – [130], Щоденника IV Конкурсу творів китайських композиторів [63];
- періодичні видання: *китайські* – Всесвітній обмін знаннями, Народна газета, Народний Китай, Любитель музики, Люди Чжецзяну, Масова музика, Музичне мистецтво і культура, Культура і мистецтво, Народна музика, Освіта і мистецтво, Люди Чжецзяну, *українські* – Музика, Слово і час;
- видання про китайські музичні інструменти – Цзянь Цзихуа [170];
- матеріали енциклопедичних, словникових та довідникових видань: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Українська музична енциклопедія, Музика: Словник-довідник, Словник географічних назв; китайських видань: Великий словник мистецтв, Енциклопедичний словник фортепіанного мистецтва, Музичний словник, Словник китайської музики, Біографії китайських композиторів нашої епохи, Загальна мала енциклопедія Тан Дуна, Енциклопедія сучасної китайської культури.

Ступінь дослідження проблематики.

Теоретичні аспекти дослідження знаходимо в статтях різної тематики: виконавського аналізу «Суйюан сюїти» Ма Сіцуна, в контексті розгляду творів з яскраво вираженим національним стилем, звукових експериментів китайського авангарду, вивчення жанру сюїти у фортепіанному мистецтві романтизму на прикладах українських і європейських зразків, в статтях тематики знайомства з творами сучасної китайської музики для фортепіано. Декілька дисертаційних досліджень присвячено вивченню аспектів жанрово-стильової динаміки української камерно-інструментальної сюїти, в контексті історико-стильової парадигми розвитку китайських фортепіанних циклічних форм сонати і варіацій, при дослідженні концепції форми в музиці Китаю, про

сюїти для дітей серед інших жанрів китайської інструментальної музики. Комплексне вивчення китайської фортепіанної сюїти до цього часу ще не знайшло своїх дослідників і представлено вперше у цій роботі.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в наступних положеннях:

- у першому досвіді цілісного вивчення фортепіанних сюїт китайських композиторів у системі змін музичної мови в історичному та стильовому контекстах;
- у комплексному дослідженні та систематизації об'ємного джерельного матеріалу з проблем становлення і розвитку китайської фортепіанної сюїти впродовж усіх періодів розвитку китайської професійної музики;
- в систематизації сюїт за жанровими, образно-тематичними і стильовими ознаками, хронологією їх створення китайськими композиторами;
- в уведенні до наукового обігу музикознавчого аналізу представлених у роботі найяскравіших сюїт доби Нового і Новітнього Китаю в контексті репрезентації стильових знахідок та перевтілення тенденцій заходу і національної своєрідності.

Подальшого розвитку набули:

- аналітичні розвідки виконавства та інтерпретації інших кращих серед сучасних фортепіанних сюїт китайських композиторів;
- аналітичні розвідки сюїтної творчості композиторів молодшого покоління;
- ноологічний підхід для узагальнення творчої діяльності китайських композиторів у царині фортепіанної сюїти.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконане в аспірантурі Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка відповідно до плану наукових робіт Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2020 – 2025 рр. Тема № 5 «Позаєвропейські артефакти музичної культури минулого і сучасності». Тему затверджено Вченою радою Львівської

національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 8 від 13.11.2020 р.).

Структура дисертації. Робота складається із вступу, трьох розділів із внутрішнім поділом на підрозділи, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг дисертації становить 256 сторінок, із них основного тексту – 186 сторінок. Список використаних джерел включає 230 найменувань, із них 25 – іноземними мовами.

Практичне значення отриманих результатів дослідження.

Основні положення та висновки дисертації можуть бути використаними в подальших дослідженнях із проблем музичної культури, композиторської творчості і фортепіанного мистецтва Китаю, сприятимуть поглибленню знань з історії світової музичної культури, можуть бути застосовані в лекційних курсах «Стилі і композиційні прийоми в сучасній музиці», «Історія фортепіанного мистецтва», «Фортепіанна інтерпретація», «Методика гри на фортепіано». Матеріали дисертації та теоретичні результати можуть застосовуватись піаністами-виконавцями, а також дослідниками музичних жанрів та стилів, фортепіанної композиторської та виконавської творчості, стати підґрунтям для подальшого вивчення сюїти як жанру циклічної форми, при викладанні гри на фортепіано та історико-музикознавчих дисциплін в Китаї та Україні.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ СЮЇТИ В ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

1. 1 Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс дослідження фортепіанної сюїти в контексті розвитку жанру

У композиторській творчості сюїта, що являє собою послідовність ряду об'єднаних образним змістом кількох самостійних частин, постає одним із основних різновидів багаточастинних форм інструментальної музики. Частини сюїти, відрізняючись поміж собою характером, образним художнім навантаженням, темповими, метро-ритмічними, динамічними характеристиками та інтонаційною самостійністю, можуть об'єднуватись тональною єдністю, певним мотивним, ритмічним спорідненням та іншими елементами музичної мови. Магістральним принципом формоутворення сюїти постає створення єдиного композиційного цілого, що базується на основі чергування самостійних, нерідко контрастних частин, число яких може бути довільним.

У процесі історичного розвитку жанру сюїти між ранніми західноєвропейськими зразками клавірного мистецтва XVIII ст. та першими прикладами, що з'явились у китайській професійній академічній музиці для фортепіано лише в другій половині 1930-х рр., існує глибока відмінність. Основа цієї відмінності полягає не стільки в сутності історико-культурного та музичного розвитку означених ареалів в сенсі оволодіння музичними формами, гармонічною мовою, способами експозиції та презентації розвитку музичного матеріалу тощо, але в надто глибокій відмінності антропологічних сенсів, що в поглядах Заходу і Далекого Сходу докорінно різняться. Фундаментальні відмінності вбачаємо й у впливах їх різних психотипів та релігійно-філософських систем, соціокультурних норм, мов, типів писемності, у впливах особливостей ставлення до природи і Всесвіту та способах їх змалювання зокрема музичними засобами.

Наукове осмислення комплексу цих факторів постає необхідною умовою для осягнення відмінності процесів становлення і розвитку жанру сюїти в західноєвропейській і китайській музиці, самобутність останньої з яких сформувалась у процесі «зіткнення цивілізацій» та під впливом розвитку міжкультурного діалогу.

Визначення жанру сюїти, принципу формоутворення, історії становлення і розвитку досліджено при спиранні на праці провідних західних, у т. ч. українських, та китайських науковців.

Проблематиці процесів становлення та музично-історичного розвитку сюїти в західноєвропейській музиці присвячено праці Х. Рімана «Музичний лексикон» (1882) [223]; «До історії німецької сюїти» (1995) [225], «Значення танцювальних творів для створення сонатної форми» (1901) [224], Г. Бекка «Сюїта» (1964) [206], Й. Чапеллі «Практичний метод» [207], Й. Форкеля «Загальна історія музики (1967) [209], Р. Мюнніга «Сюїта» (1958) [219], Т. Норлінда «Історія сюїти» (1905) [221], С. Воркмана «Лютневі сюїти Й. С. Баха» [229], Й. Ліотара «Стан постмодерну» (1998) [215].

Видатний німецький музикознавець і теоретик Хуго Ріман, автор першого об'ємного авторитетного довідника з історії та теорії музики «Музичний лексикон» [224] вказував, що вперше порядок частин у сюїті уклав німецький композитор першої половини XVII ст. Й. Я. Фробергер у такій послідовності: німецький дво- або чотиридольний повільний танець алеманда, що починається із затакту; швидкий італійський танець у тридольному ритмі куранта; старовинний іспанський танець велично-урочистого характеру сарабанда та ірландський танець з пунктованою ритмікою жига. Для клавірних сюїт Фробергера – одного з найбільш видатних попередників Й. С. Баха властивим є багатство гармонійних фарб і важливість драматургічної організації циклу, а вершини розвитку сюїта отримала в клавірній творчості Й. С. Баха, що закріпив чітку послідовність контрастних танців [223, с. 363].

Грунтовні дослідження здійснили українські автори:

В праці видатної дослідниці, докторки, професорки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Любові Кияновської «Національний образ світу в українській професійній музиці» [72] (2018) науковиця зробила висновок про сутність сюїти немов утілення «генетичного коду нації», а також про істотну відмінність сюїт зразка старовинного танцювального циклу і охоплення в сучасних сюїтах ширшого кола жанрів – маршу, елегії, ноктюрну, скерцо, романсу.

Питанням розвитку циклічних творів та модифікації сюїти в історії західноєвропейського музичного мистецтва присвячено працю О. Кричинської «Стильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини XX століття» (2017) [83], в якій авторка, здійснюючи аналіз сюїт композиторів різних національних шкіл, виклала сентенцію про зміни в ході розвитку історії музики форм п'єс в сюїтах і про використання рондальної, варіаційної і навіть складної тричастинної форм. Характеризуючи наступні етапи розвитку сюїти, дослідниця визначає період «функціонування загальних стильових ознак імпресіонізму-символізму, експресіонізму, неокласицизму та урбанізму-конструктивізму, з врахуванням традицій національних шкіл, які проявилися у зверненні до здобутків минулих епох» [83, с. 2].

М. Калашник – авторка одного із перших в українському музикознавстві дисертаційних досліджень у галузі жанру фортепіанної сюїти, в дисертації «Інтерпретація жанрів сюїти і партити у творчій практиці XX століття (на прикладі фортепіанних циклів українських композиторів» (1991) [65] доводить, що сюїта XIX ст. є вже «інтерпретуючою», такою, що переосмислює класичний зразок [65, с. 4]. Дослідниця трактує сюїту як «…жанр, заснований на відображенні розмаїття реальності, вираженого через багатократне, послідовне переключення в контрастні, відносно самостійні одиничні даності…» [65, с. 6].

Віктор Клин – музикознавець, професор Київського університету культури, композитор (серед інших творів камерно-інструментальної музики є автором сюїт «Українські фольклорні писанки» і «Двадцять гравюр»), автор монографії «Українська радянська фортепіанна музика» (1980) [75] здійснив у цій

фундаментальній праці класифікацію українських сюїт і визначив, що в «українській фортепіанній музиці серед існуючих синтетичних жанрів більш багатопланово проявила себе саме еволюція сюїти, а початок цього процесу заклав 1867 р. Микола Лисенко твором «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» [75, с. 60-61].

М. Боровик зазначає: «Впродовж історії української музики спостерігаємо такий провідний метод – використання музичного фольклору, коли композитори мають за головну мету за допомогою засобів інструментальної музики розробити ті або інші народнопісенні мелодії, до того ж, їх захоплює тут сам пісенний образ» [7, с. 100]. В цьому вбачаємо безпосередню спільність прагнень українських і китайських композиторів і додамо, що спільність їх прагнень полягає також і в намаганні відтворювати засобами музичних інструментів звучання національних, притаманних кожній з їх культур.

Дослідниця, професорка і керівниця органного класу Національної музичної академії України Галина Булибенко в праці «Органні транскрипції: проблеми формоутворення в процесі концертно-сценічної інтерпретації (2023) в сенсі транскрибування для органу творів для клавесину відзначила появу транскрипцій сюїт композиторів доби Бароко для органу [9, с. 69].

Піаніст і музикознавець П. Довгань інтерпретує сюїту як цілісний композиційний феномен, де кожна частина є самодостатньою і водночас відіграє важливу смислову функцію в контексті цілого [49, с. 19]. Важливими в його дослідженні постають значущі в контексті вивчення об’єкту нашого дослідження китайської сюїти, його підсумки, що дають можливість ще більше ствердити свій висновок про синхронність (не хронологічно-часову, а в розумінні процесів, що збігаються з розвитком світової сюїти): «У творчості романтиків жанрово-семантичний інваріант сюїти отримує широкий спектр індивідуально-авторських інтерпретацій, спрямованих на втілення внутрішніх інтенцій особливості» [49, с. 165]. В китайській фортепіанній сюїтній творчості спостерігаємо невпинну потребу композиторів винаходити і втілювати експерименти, що межують з найрадикальнішими інноваціями. Це виявилось у

створенні «органічної музики» Тан Дуном, в методі розщеплення ритму як новаторського підходу до використання техніки пуантилізму Хуанем Цзіхао, сюїту в сюїті створює Цзянь Зусін, який, приходить до такого рішення, намагаючись якнайдокладніше відтворити в одній із її п'єс картину ярмарку.

В розвитку української сюїти мистецтвознавець Довгань вбачає два напрямки: «Перший – радикальний – виявився через деструкцію традиційних класичних форм і поєднання незвичних жанрових сфер. … Другий – охоронний, базується на усталенні жанрової моделі із залученням нового інтонаційного словника» [49, с. 165]. На підтвердження беззаперечної паралелі із розвитком китайської сюїти наведемо декілька прикладів: зберігаючи усталену модель сюїти, новий тип інтонаційності пропонують Чжан Жао, Лю Суола, Цюй Бін Юань та ряд інших китайських композиторів; тяжіння до деструкції класичних форм і поєднання незвичних жанрів вбачаємо у Ло Чжон Жона, який замість традиційних номерів із танцювальної або пісенної музики використовує не властиві для сюїти форми: «Токата» як віртуозна клавірна п'єса, в якій застосовує поліфонічний прийом контрапункту, «Рів'єра», в якій при створенні ліричної картинної замальовки використовує принципи додекафонії і атональної музики, «Арабеска» – один із характерних жанрів романтичної музики з візерунковою фактурою і примхливо орнаментованим малюнком мелодії тощо.

Історичний розвиток сюїти вивчено також при спиранні на праці С. Никитенко «Жанр сюїти у фортепіанному мистецтві романтизму» (2019) [120], Г. Носика «Барокова танцювальна сюїта: етапи становлення та розвитку» (2020) [121], Ю. Щербакова «Семантика танцю як фактор формування жанру сюїти» (2010) [193].

Педагогиня з Чернівців Галина Венничук експонувала розгорнену аудіокнигу «Старовинна сюїта XVII-XVIII століть» (2022) [31], в якій виклала докладні характеристики сюїт цієї доби і надала роз'яснення їх особливостей. Цінність цієї аудіокниги, що містить багато ілюстративного музичного

матеріалу, зібраного на прикладах найпоказовіших сюїт доби бароко, призначена для учнівської молоді та найширшого загалу любителів музики.

Вивчення жанру сюїти, специфічних ознак та етапів розвитку впродовж років її існування в Китаї досліджено при спиранні на праці китайських дослідників. Проблематику історичних передумов виникнення китайської фортепіанної сюїти в контексті національної фортепіанної культури в дисертаційному дослідженні «Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці XX – початку XXI століть» висвітлила Чжао Юе [181] (2023). Види програмності в китайській фортепіанній музиці – при спиранні на думки Цзя Шин у праці «Види програмності» [169], в якій вона спирається на думки зі статті Діна Шаньде «Фортепіанні твори в «китайському стилі» та особливості їх виконання» (1988) [48].

В мистецтвознавчих працях китайських піаністів останніх років з'явився ряд праць, присвячених проблемам виконання творів китайських композиторів на фортепіано, в яких, поряд із виконавськими аспектами, фрагментарно розглядаються й питання історії, специфіки та функціонування фортепіанних сюїт. Серед таких – «Знайомство з сучасною фортепіанною музикою» Чжу Янфеня (1996) [185], «Особливості китайської фортепіанної музики другої половини XX ст.» Сунь Я (2001) [142], в якій авторка серед справді дуже значної кількості китайських композиторів відзначає Хуан Аньлуня як «композитора, що зробив найбільший вплив на розвиток китайської піаністики в період нової історії Китаю» [142, с. 21].

Вельми важливим стало опрацювання праць Чжао Сяошена «Фортепіанне виконавство» (1992) [179], в якому в підрозділі «Презентація китайської фортепіанної музики» виголошено важливу сентенцію щодо характеристики окремих етапів розвитку китайської сюїти, зокрема: «Фортепіанна творчість на межі 1940/1950-х рр. поки ще вважалась «музикою китайської меншості», але вже активно починала завойовувати широку виконавську та слухацьку аудиторії» [179, с. 19] та праці «Шляхи осягнення мистецтва фортепіанної гри» (1991) [180], в якій уперше представлено аналіз деяких виконавських прийомів

при вивченні оригінального, сповненого новаторських ідей, нестандартного підходу китайських композиторів до створення фортепіанної сюїти і фортепіанної музики взагалі.

В дисертаційному дослідженні Ма Вей «Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства» (2004) [104] важливим постає висновок щодо сюїтної форми в інструменталізмі Сходу і Заходу як базової для побудови циклічних творів [104, с. 169].

Лю Є в статті «Категорія «концепту» в парадигмі європейської і китайської музичної культури» (1998) відзначає тяжіння до надання китайськими композиторами програмних назв для переважаючої більшості своїх творів як «наслідку ментального коду нації, що виявляється в використанні психолого-наслідувального (або репрезентативного) типу програми …, як поєднання традиційної національної верстви музичної виражальності і європейських стильових елементів» [214, с. 156-157].

Загальна характеристика провідних тенденцій у розвитку китайської фортепіанної музики та її спадкоємності національно-культурної традиції репрезентована в працях українського дослідника В. Батанова і китайських Ван Ін, Сун Хан, Сунь Я, Янь Чжихао. Зокрема, Батанов у праці «Європейські традиції фортепіанної музики в творчості китайських композиторів XX століття» (2020) [2] характеризує роки Культурної революції (1966-1976) як фазу застою, коли «рівень національної професійної музики і музичної освіти опинився на своїй найнижчій межі. Це період граничного занепаду в порівнянні з початковим і наступним етапом» [2, с. 5]. Сун Хан відзначила: «Незважаючи на модерність мислення та засвоєння всього арсеналу європейської композиторської техніки, в творах китайських композиторів майже завжди присутня та медитативна самозаглибленість, яка презентує інше відчуття часу» [140, с. 3].

Особливо важливим стало вивчення праць провідних китайських композиторів на теми дослідження фортепіанної творчості : Чу Ван Хуа «Збірка статей про музику» [186], Хуан Хувея «Робота композитора з

інструментальними та пісенними мелодіями» [164], Тан Дуна «Мої перші твори» [148], Хе Лутіна «Проблеми національної форми» [160], Діна Шаньде «Фортепіанні твори в «китайському стилі» та особливість їх виконання» [48]; піаністки Янь Чжихао «Проблеми фортепіанного мистецтва в працях китайських дослідників» [203]; музикознавців Чень Баоляна «Дослідження фортепіанних творів китайських композиторів початку XXI ст.» [172], Пу Фан «Про фортепіанну творчість Ван Лісаня» [131], У На «Фортепіанна музика Дін Шаньде: Поєднання китайських національних традицій з європейськими прийомами композиторського письма» [153].

Різні аспекти фортепіанної і фортепіанної сюїтної творчості окремих композиторів Китаю міститься в дослідженнях таких авторів: Ван Йін «Музичний і виконавський аналіз «Суйюан-сюїти» Ма Сицуна [20], Лі Хайянь «Дослідження фортепіанної музики Сан Тона» [91], Чан Жуй «Професор Сан Тон» [171], Янь Чжихао «Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століття» [204], Чжао Юе «Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці XX – початку XXI століть» [181], Чжанг Є «Хуан Хувей. Картина Башу» [178], «Бянь Мен виконує інноваційні твори Цзянь Зусіна» [12], Хан Пен «Органічна музика Тан Дуна: звукові експерименти китайського авангарду» [159], Чжен Єїін «Музична творчість Діна Шаньде» [182], Цинь Цинь «Життєвий і творчий шлях У Цзуцзяна» [167], Фен Веньці «Історії взаємовпливів китайської та західної музики» [158], Чжу Янфень «Знайомство з сучасною фортепіанною музикою [185].

Аспекти фортепіанної педагогіки, виконавства та інтерпретації – в дослідженнях: Ін Шічжен «Фортепіанна педагогіка» [62], Шу Сіньчен «Матеріали з історії музичної освіти в Новому Китаї» [189]; Чжао Сяошен «Фортепіанне виконавство» [179], Ма Вей «Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства» [104], Ван Йін «Музичний і виконавський аналіз Суйюан-сюїти Ма Сицуна» [20]; Тун Дао Цзінь «Аналіз і виконання китайського фортепіанного твору» [152], Янь Чжихао «Прийоми

імітації звучання національних інструментів у фортепіанних транскрипціях китайських композиторів» [202], Чжао Сяошен «Фортепіанне виконавство» [179], «Шляхи осягнення мистецтва фортепіанної гри» [180];

українських авторів – М. Калашник «Інтерпретація жанрів сюїти і партити в творчій практиці ХХ століття» [65], А. Кільчицька «Особливості інтерпретації клавесинних сюїт Ж.-Б. Форкере в контексті французьких традицій інструментального виконавства першої половини XVIII ст.» [73], О. Ляшенко «Методи інтерпретації музичних творів як засіб мистецького навчання учителів музичного мистецтва» [103].

В контексті становлення і розвитку в Китаї професійної композиторської, зокрема й фортепіанної творчості, а також виникнення і розвитку в академічному інструментальному мистецтві жанру сюїти як традиції запозичення західних музичних форм і жанрів, окремий підрозділ дисертації присвячений вивченню процесів глобалізації, аспектів взаємодії мистецтв у просторі культури ХХ – початку ХХІ століття та діалогічності в сфері музичного мистецтва.

Узагальнення процесів глобалізації здійснено при аналізі праці американського економіста і професора Гарвардської школи бізнесу Теодора Левітта «Глобалізація ринків» (1983) [86], у якій автор зауважував, що «сьогодні глобалізація охоплює всі сфери діяльності людства, … і що таким є сучасний спосіб його існування» [86, с. 3]. Важливими стали дослідження сучасних українських науковців – професорки Одеського національного економічного університету Ольги Тарасової «Глобалізація як варіант соціокультурного розвитку світу» (2001), в якій авторка роботи визначає глобалізацію як формування цілісної системи самобутніх суб’єктів світового порядку і зв’язків між ними [149, с. 92-93], дослідження М. Черниш «Глобалізація і культура: до визначення проблеми взаємин» (2013) [176], в якій висвітлюється проблематика збереження в добу глобалізації розмаїття культурних цінностей. Питанням музичного мистецтва з точки зору їх розгляду в світлі глобалізаційних явищ присвячена монографічна праця китайської

вченої Гуань Цзяньхуа «Музична антропологія: дослідження музики в аспекті глобальної культури» (2004) [44]. В роботі йдеться про зміни і перетворення в умовах глобалізаційних процесів, що відбуваються в праці композиторів, про сутність композитора як особистості з певною категорією мислення і його значення для розробки уявлень про мистецтво.

Аспекти діалогічності в сфері музичного мистецтва висвітлюються в ряді праць провідних музикознавців України. Професорка кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка Л. Кияновська в монографії «Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX століть» (2000) і в дослідженні «Національний образ світу в українській професійній музиці» [72] (2018) заторкує, серед іншого, питання «охоплення» композиторами в процесі діалогічних мистецьких взаємин ширшого кола жанрів, які використовують у циклічних творах.

З огляду процесів, що відбуваються в сфері міжкультурної взаємодії, вельми цінними видаються думки професорки кафедри публічного управління та гуманітарних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Оксани Гавелі. В праці «Проблема історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей» (2012) [36] музикознавиця виводить, що творча особистість (композитор) у процесі взаємодії культур щоразу, як певний праелемент для творчості, засвоює нові й нові системи, використовуючи, практично, увесь досвід людства. Далі вона стверджує, що найбільше в цьому процесі це стосується «культури обдарованої особистості, якій належить особливе місце в розвитку інформаційного суспільства» [36, с. 110]. М. Каган у праці «Філософія культури» (1996) пропонує систематизувати рівні культурної взаємодії за такими ознаками: одиничне (культура особистості як одиничний прояв); особливе (культура соціальної групи); загальне (культура людства) [64, с. 48].

В колі праць українських авторів, використаних у роботі – «Неомедієвізм у сучасній музиці як показник зміни культурної парадигми» Н. Герасимової-Персидської (2003) [39], в якій обґрунтовано думку, що в Західній Європі

звернення до пізнання Сходу йшло не від виконавців, а з боку професійних композиторів [39, с. 7-9]; О. Берегової «Діалог культур: образ іншого в музичному універсумі» (2020) [3], в якій авторка доводить, що саме імагологічний підхід робить можливим виявлення специфіки образного сприйняття іншого; О. Самойленко в праці «Музикознавство і методологія гуманітарного знання. Проблеми діалогу» (2022) [134] обґрунтовує існування в музиці таких типів діалогу як внутрішньожанровий, міжжанровий і внутрішньостильовий.

Теоретичним підґрунтям взаємодії культури, естетики і мистецької практики присвячено роботи М. Бровко [8], В. Личковаха [89], В. Панченко [125]. Про паралельний розвиток у мистецтві діаметрально протилежних концепцій і шкіл писав у роботі «Критика чистого розуму» [67] родоначальник німецької класичної філософії І. Кант. Феномен культури як системи комунікацій в праці «Розуміння медіа» розглядає М. Маклюен [217], в якій філософ стверджує, що вся історія людства може розглядатись як зміна провідних засобів комунікації.

Щодо взаємодії видів мистецтв, використано особливо влучне визначення Є. Пахомової: «Взаємодія – це процес, під час якого структурних змін зазнають форми, стан, властивості об’єктів, але їх матерія, об’єкт чи суб’єкт вступає в діалог, не утворюючи нової цілісності. Тому вважаємо взаємодію відкритим двостороннім (багатостороннім) зв’язком об’єктів (видів, модусів) мистецтв» [126, с. 7]. Про те, що найважливішим фактором оновлення і саморегуляції мистецтва є взаємодія на різних рівнях взаємозближення, взаємодоповнення і взаємозбагачення, відзначає в праці «Інтегративні процеси в музичній культурі кінця XIX – початку XX століть» В. Редя [132, с. 8].

А. Дріккер в праці «Еволюція культури. Відбір інформації» відзначає, що виникнення феномену «інформаційної експансії» призводить до ситуації не засвоєння нового, а привласнення [208, с. 8].

Також у роботі розглянуто категорію синтезу мистецтв як взаємодію вже існуючих систем та виникнення на цій основі нової єдиної якості. Загальна

теорія художнього синтезу розглядається в працях М. Каган «Філософія культури [64], В. Михальова «Видова специфіка і синтез мистецтв» [111]; музично-художнього синтезу – В. Реді [132]; розробки проблем синестезії – Є. Пахомова, яка виводить, що «синтез мистецтв – це досконала співдружність окремих компонентів, що породжує нову якість, а сплав частин утворює новий мистецький об'єкт (твір) …, це творчий процес, спрямований на поєднання різних видів і засобів мистецтва з метою досягнення нового естетичного ідеалу» Її підхід до характеристики феномену синтез мистецтв у дисертаційному дослідженні визначаємо базовим [126, с. 7].

Ван Юйхе в монографії «Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новітньої історії» [27] зафіксувала, що за матеріалами моніторингу до початку 1990-го року китайськими композиторами було створено близько 400 фортепіанних сюїт [27, с. 94][1].

Аналіз обліку проведення концертів з виконання в Китаї сюїт національних композиторів із зазначенням виникнення та першого виконання сюїт здійснено при вивченні відомостей у випусках періодичних наукових журналів «Народна музика», «Музичне мистецтво», «Вісник Китайської центральної консерваторії», «Культура і мистецтво», «Шанхайська музика», «Фортепіанне мистецтво».

При аналізі запропонованих у роботі найпоказовіших сюїт використано матеріали таких джерел:

- для сюїти Цзянь Зусіна «Ярмарок у храмі» – Бянь Мена [12], Ван Юйхе [27], матеріалів Міжнародного фестивалю молоді і студентів [130];

- Хуан Хувея «Картина Башу» – Шу Сіньчена [189], Міу Тяньжуй [112], Цзя Шина [169], Діна Шаньде [48], передмова автора до збірника «Вибрані фортепіанні твори Хуан Хувея» [32];

- Ду Мінсіня «Русалонька» – Янь Чжихао [204];

- Тан Дуна «Спогади про вісім акварельних картин» – праці Хуан Хувея «Робота композитора з інструментальними мелодіями» [164], матеріали

[1] Після 1990 р. моніторинг не проводився, тому точних статистичних відомостей про подальшу кількість створених китайськими композиторами сюїт залишається на теперішній час невизначеною.

«Загальної навчальної енциклопедії для освічених рівнів [227], особисті думки композитора, висловлені в його статті «Мої перші твори», опублікованій у «Народній газеті» в Пекіні 2004 р. [148]. Крім цього, використано власний досвід виконання сюїти авторки представленого дослідження;

- Хуань Цзіхао «Поєднання довгого і короткого» – матеріали інтерв'ю з композитором [63], Щоденника IV Конкурсу творів китайських композиторів, мистецтвознавчих праць Чжу Янфеня [185], Сунь Я [142], Чжао Сяошена [180], Чень Баоляна [172], Лю Фуань [100];

- Цюй Бін Юаня «Тибетські замальовки» – праці Бянь Мена [11], Чень Баоляна [172];

- Чжан Жао «Три балади з Південного Юньнаню» – Чжу Янфень [185], Хуан Сянпен [163], Фен Венці [158].

Таким чином, використовуючи матеріали праць західних і китайських науковців з дослідження фортепіанної, зокрема сюїтної фортепіанної творчості, результатом аналізу теорії і жанру фортепіанної сюїти стали висновки про визначення жанру сюїти як послідовності об'єднаних спільним художнім задумом і тональністю різноманітних за характером частин, принцип її формоутворення, історію становлення і розвитку, спільні та відмінні ознаки західноєвропейських і китайських сюїт.

1. 2 Китайська фортепіанна сюїта: історико-музикознавчий аспект дослідження жанру

До камерних циклічних форм європейської музики належать сонати, сонатини, сюїти та інші твори в формі циклів. Одним із основних жанрів сольної інструментальної музики постають сонати, що являють собою твори з кількох частин, об'єднаних тематичними, тональними, іншими зв'язками, а іноді й програмним задумом. Класичні сонати є багаточастинними творами, в яких крайні частини зазвичай створюються в швидкому темпі. Перша з них подається в сонатній формі, після якої слідує повільна друга і найчастіше менует або скерцо в третій. Частини сонати об'єднуються засобами тематичних

зв’язків (особливо між крайніми частинами) і стрункім тональним планом. Ідеєю сонати є процес становлення і зростання. Сонатинами є менші за розміром циклічні твори переважно з нескладними технічно-виконавськими характеристиками, що крім виконавського призначення найбільше використовуються в навчально-педагогічній практиці. Нерідко, спираючись на особливості побудови музичної форми перших частин із коротким викладом тем та відсутністю розробкового розділу, сонатини називають «маленькими сонатами».

До циклічних форм можуть належати й балади та варіації. Балади, що виникли в XIII ст. з пісень трубадурів, у процесі свого розвитку стали яскравою ознакою романтичного мистецтва. Пов’язуючись із певним сюжетним наповненням або й конкретним строфічним поетичним текстом, балади можуть складатись із ряду частин. У залежності від сюжетної наповненості, в них можуть поєднуватись у наскрізному розвитку реальні та фантастичні образи. Загальний розповідний характер балад – ліричний, героїчний, чи навіть гостро драматичний – найчастіше поєднується з методом картинної мальовничості.

Варіації являють собою музичну форму, в якій викладається тема з подальшими фактурними, гармонічними, ладовими та іншими змінами, поданими окремо в кожній із варіацій. Форма варіацій має народне походження і виникла в процесі прагнення у народній творчості до імпровізаційного варіювання теми пісні або танцю. Джерела її виникнення сходять до зразків народнопісенної та інструментальної музики, в якій основна мелодія видозмінювалась при наступних повторюваннях. Слідуючи одна за одною, в ході застосування в професійній інструментальній музиці, ці повтори утворили варіаційний цикл, єдність якого визначила тематична спільність. Варіації можуть бути як самостійними творами, так і частиною іншої великої форми. В цілому, форма варіацій набула найбільшого поширення в сфері багаточастинних циклів європейської, а згодом і китайської фортепіанної музики. Цикли варіацій, як і сюїти, згодом набули програмного змісту, а в процесі еволюції в них, як найкращий метод використання можливостей теми і

як основу побудови форми, широко почали використовувати при використанні сучасних композиційних технік. Особливо широко у варіаційних циклах застосовувалась техніка додекафонії (варіації А. Веберна, А. Шенберга) – метод композиції на основі дванадцяти тонів хроматичної гами, які з'являються з однаковою частотою, дозволяє уникнути тональності; і менше – методи серійної техніки, що оперує серіями із будь-якої кількості звуків, а також – запозичена від малярського мистецтва техніка пуантилізму – створення музичних композицій з окремих, розділених паузами звуків. Її заснування також належить А. Веберну, а невдовзі його знахідку широко продовжили розвивати композитори 1950-1960-х рр. В сюїтній творчості китайських композиторів виявлено використання цих композиційних технік від кінця 1950-х років (сюїти Діна Шаньде, Ду Мінсіня, Тан Дуна, Ван Лісаня). Від початку 1980-х рр. їх застосування набуло значної систематичності: сюїти Сан Тона, Хуана Хувея, Цзянь Зусіна, Чу Ван Хуа, Лі Іньхая, Чень Ї, Щи Фухун, Цюй Бін Юаня, Чжана Жао та ін.

Розгляду специфіки сюїт національних композиторів Китаю в роботі присвячено основне місце.

Знайомство китайських композиторів з європейською сюїтою як жанром, що відзначається послідовністю об'єднаних спільним художнім задумом та тональністю різноманітних за характером частин (танців та п'єс), мало значення для формування свого трактування цього жанру і перенесення його особливостей на китайський національний ґрунт. У той час, коли європейська сюїта від доби бароко до сучасності пройшла свій значний розвиток в період понад п'ять століть, у китайській композиторській творчості цікавість до цього жанру і поява перших зразків пов'язується лише з тридцятими роками XX ст. Проте, за такий короткий час, що тривав менше століття, китайськими композиторами створено величезну кількість довершених високохудожніх зразків.

У цьому шляху китайськими композиторами було засвоєно особливості старовинної європейської танцювальної сюїти XVI – початку XVIII ст. та

осягнуто сутність її структури, що містила в своїй сутності немов «генетичний код нації». Також ними поступово було осягнуто особливості сюїт сучасних західних композиторів, що істотно відрізнялись від старовинного танцювального циклу, зменшення в них ролі танців як основної функціональної якості сюїт, що охоплювали ширше коло жанрів – марш, елегія, ноктюрн, скерцо, романс [72]. Пригадаймо думки з праці «Стильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини XX століття» О. Кричинської про використання в сюїтах форм рондальної, варіаційної, складної тричастинної форм та загальних стильових ознак музики XX ст. [83].

Тенденція звернення до циклічних форм у фортепіанній спадщині композиторів Китаю спостерігається від самого початку становлення професійної національної композиторської творчості. Укорінившись як традиція, ця тенденція знайшла своє відображення на усіх етапах її розвитку до наших днів.

Звернення до жанру сюїти, що під впливом багатовікових традицій розвитку народної інструментальної музики виявилась надто близькою для китайської професійної композиторської творчості, потребувало осягнення композиторами Китаю сутності історичного становлення і подальшого розвитку західноєвропейської сюїти та осмислення основоположних засад її професійного творення.

В інструментальній творчості західноєвропейських композиторів форми багаточастинного циклу розпочали свій розвиток ще в період середніх віків, а форма сюїти сформувалась у добу бароко, в XVI ст. Значну роль у формуванні клавесинної сюїти відіграли французькі клавесиністи Жак Шамбоньєр (1601–1672) і Франсуа Куперен (1626–1661), які створили цикли, що складались із ряду самостійних частин. Саме їм належить затвердження за цими циклами назви «сюїта» (*suite* – ряд, послідовність, чергування). Музичним матеріалом при створенні частин сюїти для цих композиторів стали найбільш популярні в той час танці – гальярда, павана, менует, алеманда, сарабанда, які вони розміщували за принципом контрасту темпів, ритмів, характерів та образів. В

XVII ст. у Франції з’явився і отримав нечуваної популярності швидкий танець жига, яким композитори почали завершувати свої цикли. З розвитком сюїтного жанру поміж танцювальними номерами почали включати найпоширеніші пісенні форми – пісню та арію, а інколи й додаткові інструментальні номери, зокрема рондо, balette, в якому використовувався жвавий, в супроводі гітари і тамбурина, італійський танець сальтарелла. Яскраві приклади його використання зустрічаємо в творчості німецьких романтиків, зокрема в «Італійській симфонії» Ф. Мендельсона (1833).

Німецький композитор Й. Я. Фробергер (1616-1667) уклав порядок частин в сюїті [223, с. 406] в такій послідовності: алеманда – німецький дво- або чотиридольний повільний танець, що починається із затакту; куранта – швидкий італійський танець у тридольному ритмі; сарабанда – старовинний іспанський танець велично-урочистого характеру, нерідко супроводжуваний грою на гітарі і кастаньєтах; і жига – ірландський танець з пунктованою ритмікою. Французький композитор Ж. Б. Люллі (1632-1687) уперше ввів в сюїту вступну частину – увертюру і розпочав практику поєднання в них танцювальних і нетанцювальних номерів. Вершини розвитку сюїта отримала в клавірній творчості Й. С. Баха, що закріпив чітку послідовність контрастних танців – алеманда, сарабанда, куранта і жига, в ряді випадків використовуючи поміж ними інші популярні танці менует, гавот, подібний до менуету тридольний пасп’є і подібний до гавоту бурре, але дещо швидший з дводольним ритмом із наголосами на першій долі. У Баха, що створював свої сюїти не лише для клавіру, а й для скрипки, віолончелі та флейти, а також у творчості сучасних йому композиторів Г. Ф. Телемана і Г. Ф. Генделя, ці танці втратили зв’язок із побутовими жанрами і перетворились на «п’єси для слухання». Між танцювальними номерами в їх сюїтах зустрічаємо включення ряду жанрових, пейзажних і, навіть, психологічних замальовок (останнє стане важливим елементом в сюїтах майбутнього імпресіоністичного мистецтва, наприклад у К. Сен-Санса в Сюїті для віолончелі і фортепіано (1866), в оркестровій «Алжирській сюїті (1880); у К. Дебюссі в Маленькій сюїті для

фортепіано (1889), Віолончельній сюїті (1891), фортепіанній «Бергамаській сюїті» (1895).

Саме ці тенденції – використання при створенні фортепіанних сюїт побутових мелодій і мелодій народних танців як утілення архетипових образів та, головним чином, застосування методів картинної мальовничості, програмності і картинного звукопису стануть основою практики китайських композиторів.

В добу класицизму сюїта була витіснена новими жанрами – інструментальним концертом і симфонією, що стали провідними в творчості віденських класиків.

Нового розвитку в європейській музиці фортепіанна сюїта отримала в добу романтизму та імпресіонізму, коли першорядного значення набуло прагнення до програмності і колористики звукопису. Насамперед сюїта відродилась у творчості німецького композитора Р. Шумана, для якого найважливішою ознакою музики стало змалювання психологічно складного внутрішнього світу романтичного художника. Як і в Шумана, узагальнюючи певну програмність, сюїти Е. Гріга, Ж. Бізе, К. Дебюссі, М. Равеля, К. Сен-Санса та ін. складалися з ряду характеристичних п’єс і здебільшого вже не пов’язувалися з традиціями народно-танцювального мистецтва. Серед найбільш показових і популярних – «Карнавал» (1835) Р. Шумана, де автор у кожній з п’єс, змальовуючи постаті його учасників (себе, інших музикантів і своїх друзів), створив короткі, але дуже яскраві музичні характеристики; сюїта «Метелики» (1831), створена за мотивами роману Жан Поля «Бешкетні роки»; «Пер Гюнт» норвезького композитора Е. Гріга (1875) за однойменною театральною п’єсою Г. Ібсена для камерного оркестру, з якої композитор відібрав 8 найбільш характеристичних номерів і уклав їх в двох сюїтах для фортепіано. Музичний матеріал сюїти при спиранні на образи норвезької міфології, відображає захоплення композитором своїм національним фольклором з його фантастичними образами тролів, духів, гірських королів, які змальовує на тлі краси рідної природи з її фьордами та гірськими пейзажами;

«Карнавал тварин» К. Сен-Санса (1886) або «Зоологічна фантазія», в якій композитор наслідує голоси тварин або із соковитим гумором, а іноді навіть із сарказмом шляхом уособлення рис людських характерів, висміює людські вади [222, с. 186]; «Бергамаська сюїта» К. Дебюссі (1888) за віршем Поля Верлена, в якій танці (менует і пасп'є) композитор майстерно поєднує із пейзажними номерами (Прелюдія і «Місячне сяйво»).

В контексті розвитку європейської фортепіанної сюїти XIX – початку XX ст. не можемо не відзначити й здобутки українських композиторів, у яких сюїтний жанр головним чином став утіленням традицій українського національного побуту. Українські композитори, спираючись на специфіку своєї національної музики, створили нові жанрові різновиди фортепіанних сюїт на основі українського мелосу: фольклорні пісенно-танцювальні, що являли собою в'язанки народних пісень і танців. «Українську сюїту в формі старовинних танців на основі народних пісень» 1869 р. створив М. Лисенко, заснувавши, таким чином, новий тип пісенно-танцювальної сюїти. В ній композитор не лише відмовився від використання традиційних старовинних танців, а зосередився на вжитку матеріалів мелодій фольклорних українських пісень. Поєднуючи елементи романтизму, імпресіонізму і неокласицизму, закладену традицію основоположника української класичної музики продовжили розвивати наступні українські композитори, що прагнули збагатити сюїту рисами національного стилю і власними творчими знахідками: Я.Степовий дві «Сюїти на теми українських народних пісень», В. Барвінський «Українська сюїта» (1915), В. Косенко «11 етюдів у формі старовинних танців» (1929), С. Людкевич «Сюїта танцювальних жанрів» (1929), Ф. Якименко «Українські малюнки» (1929) та ін.

В процесі еволюції жанру сюїти композиторів-романтиків та імпресіоністів вже не були пов'язані із традиціями народно-танцювального мистецтва, нерідко отримуючи розвитку в вигляді збірок фрагментів із крупних форм – опер та балетів [144, с. 452]. Сюїти на теми з творів цих жанрів у прагненні посилення колористики найчастіше вимагали відходу від суто

фортепіанного звучання. Це спричинило виникнення окремих транскрипцій – вільних обробок існуючих сюїт для інших інструментів, що, не применшуючи вартісність першоджерела, мають своє самостійне художнє значення. Історично першими з таких стали сюїти Антуана Форкере (1672-1745) [73], якого називали «музикантом камерної музики короля» [212], створені для віоли да гамба і транскрибовані автором для клавесину, віолончельні сюїти Й. С. Баха, транскрибовані ним для альта. Дослідниця, професорка і керівниця органного класу Національної музичної академії України Галина Булибенко в контексті транскрибування для органу клавесиних творів відзначала ряд транскрипцій сюїт композиторів доби Бароко для органу [9, с. 69].

Також у процесі еволюції сюїти і в прагненні посилення тембрової колористики звучання виник значний ряд оркестрових сюїт на теми з опер і балетів. Такими прикладами можуть слугувати сюїта П. Гертеля на теми з балету «Погано доглянута дівчина» (*La Fille mal gardée*). Створена 1864 р., вона хронологічно вважається першою серед таких зразків.

Серед наступних найпоказовіших, відзначимо створення балетної музики на темах симфонічних сюїт композиторами пізнішого часу, що особливо багато зробили для оновлення оркестрової та камерної музики і створили яскраві концертні твори, насичені багатством і винахідливістю ритміки, мальовничих гармоній та колористичної оркестровки – «Карнавал» Р. Шумана, «Сюїта в білому» на музику з балету «Намуна» Е. Лало, «Кармен-сюїта» на теми з опери Ж. Бізе, «Шопеніана».

В переліку оркестрових сюїт відзначимо особливо плідну працю українських композиторів, серед яких – симфонічна сюїта «Козак Голота» П. Козицького (1925) за п’єсою Я. Лопатинського із включенням українських національних танців, серед яких центральне місце посідає гопак; «Балетна сюїта» для великого оркестру Антіна Рудницького (1931); сюїти «Пам’яті Лесі Українки» А. Штогаренка (1951), «Король Лір» Г. Майбороди (1959) та оркестрові сюїти 1970-1980-х рр. на теми з балету «Сойчине крило» А. Кос-

Анатольського; на теми з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Кожну зі згаданих вище українських сюїт характеризує посилення ладових, властивих окремим регіонам України засобів, ускладнення гармонічної мови, картинність та спирання на українські народнопісенні і танцювальні інтонації. Окремі з прикладів засвідчують можливість перетворення балетного твору на суто інструментальну хореографічну сюїту. Відзначаючи велику ініціативність українських хореографів у створенні балетних сюїт, А. Олендарьов відзначає: «Хореографи використовують термін сюїта, щоб позначити твір, який менший за обсягом ніж балет, має не настільки розгорнуту сюжетну лінію та складається з контрастних частин» [123, с. 114]. Тенденцію створення фортепіанних сюїт на основі музики до балетів продовжать розвивати китайські композитори.

На матеріалі музики до драми Лесі Українки «Камінний господар» Мирослава Скорика в Китаї у Пекіні і Шанхаї 2002 р. було здійснено як сюїтну балетну міні-постановку [17, с. 14]. Це був захід державного значення, що відбувався в часи розквіту українсько-китайських культурних взаємин під час Днів України в Китайській Народній Республіці. В цьому контексті, повертаючись у не так далеку історію розвитку українсько-китайських взаємин, слід надати коротку інформацію щодо характеристики їх розвитку. Серед великої кількості проведених заходів під час щорічних Днів України в КНР багато місця приділялось заходам зокрема в сфері культури. Китайська дослідниця Ван І писала, що одним із найважливіших серед них стала «розробка проекту Угоди про стратегічну співпрацю між двома державами терміном на 25 років, яка серед найбільш пріоритетних включала питання культурної співпраці» [17, с. 42]. В Днях України в КНР влаштовувались концерти, на яких виконувались у т. ч. окремі з сюїт українських композиторів, виставки з робіт українських художників (насамперед малюнки та копії офортів Т. Шевченка, а також роботи сучасних художників Михайла Гуйди і Миколи Журавля), перегляди українських кінострічок, презентації українських

вишиванок, розпочалась освітня програма «Всесвітній обмін знаннями», до участі в якій на тривалий час почали запрошувати на роботу українських педагогів тощо. Серед педагогів у музичній освітній галузі першими стали професорки співу Ельвіра Летягіна з Одеської національної музичної академії імені А. Нежданової, Софія Леонтієва з Інституту мистецтв Київського університету імені Б. Грінченка, Ганна Усова з Донецької державної академії імені С. Прокоф'єва та солістка Одеського національного академічного театру опери і балету Ірина Красиліна. Згадаємо, що слідом за ними до Китаю на тривалий термін їхали працювали й педагоги Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка Ольга Жаровська і Наталя Мартинова. Усі разом ці перші українські педагогині істотно посприяли поглибленню культурного і освітнього потенціалу держави та впровадженню в Китаї досягнень української педагогічної школи.

У XX ст. з появою нової віденської школи в п'єсах сюїт, поряд із використанням фольклорних джерел (Б. Барток, В. Лютославський) почали застосовуватись різні види сучасної музичної техніки, зокрема, пуантилізму («Відображення» М. Равеля), додекафонії («Лірична сюїта» А. Берга; Сюїта ор. 25 і «Шість маленьких п'єс для фортепіано» А. Шенберга), серійної техніки («Структури» П. Булеза), алеаторики (в епізодах окремих п'єс із сюїт К. Штокгаузена, П. Булеза, Дж. Кейджа) [144, с. 452; 196, с. 304].

Особливо значний вплив на фортепіанну музику і створення сюїт китайськими композиторами мав цикл О. Мессіана «Каталог птахів» (1958), що відзначається орієнтально-екзотичною тематикою (конкретно-східною) та образно-тематичною лінією пантеїзму (природа як божество). В цьому вбачаємо глибоку спорідненість поглядів Мессіана щодо ставлення до природи, Всесвіту та пошуків способів їх змалювання композиторами Китаю в фортепіанній музиці. Мессіан розумів природу як матеріальне втілення божественного начала, славив Творця і називав птахів «маленькими слугами духовної радості» і навіть висловив оригінальне твердження, що птахи в артистичній ієрархії є найбільшими музикантами на нашій планеті.

Принагідно відзначимо, що своєю творчістю Мессіан зробив великий вплив на китайську музику також і власним глибоким зв'язком із національним корінням, естетичною позицією культу краси та експериментальними творами 1950-х років: «4 ритмічні етюди для фортепіано» (1950) і твір конкретної музики «Тембри тривалості» (1952), що за своєю сутністю постає прикладом шумової музики, відтворюючи звуки спадання крапель води та ударів по дереву і металу. (Про наслідування цієї тенденції див. у Другому розділі при опрацюванні проблеми «органічна музика в творчості Тан Дуна).

В той час, коли різноманітні форми багаточастинних циклів у європейській інструментальній музиці існували вже декілька століть, поява перших фортепіанних сюїт у китайській композиторській практиці спостерігається лише в кінці першої третини XX ст. Це пов'язується із дуже пізнім історичним входженням європейського фортепіано в музичний простір Піднебесної. Достатньо згадати лише, що фортепіанне мистецтво в Європі існувало вже декілька століть, упродовж яких були створені потужні виконавські та композиторські школи, в котрих виникли і розвинулись різноманітні жанрові моделі та стильові течії. Натомість, у Китаї класи професійної гри на фортепіано вперше з'явились лише 1927 р. в курсі дисциплін Шанхайської консерваторії, а перший концерт, на якому було представлено виключно фортепіанні твори китайських композиторів, відбувся лише 1935 р.

Засвоюючи багатожанровість європейської музики, у творчості китайських композиторів з'явилась можливість втілення індивідуальних способів національного мислення і створення власних національних, зокрема багаточастинних композицій для фортепіано, в кожній з яких спостерігаємо значення інтеграції європейських засад у національну китайську музику.

У творчості композиторів Китаю жанр фортепіанної сюїти – явище доволі молоде. Дослідження китайської композиторської спадщини показало, що поява перших серед них пов'язується із творчістю Лю Сюйана («Китайська сюїта», 1936) і Ма Сі Цуна («Сюїта з Хуа-Юань», 1937). Успіх цих перших

прикладів надихнув інших національних композиторів до використання багаточастинних форм інструментальної музики і створення власних фортепіанних сюїт, варіацій та інших, інтеґрованих спільною програмою циклів п'єс. Так з'явились перші сюїти, що складались з ряду маленьких, об'єднаних узагальненою програмою п'єсок, розміщених за принципом чергування контрастних темпів, ритмів, характерів та образів.

Відзначимо, що китайські композитори швидко визначились у своїх магістральних тенденціях входження жанру сюїти в китайську фортепіанну композиторську творчість. Це відразу проявилося й в аналогічному західноєвропейській музиці значному жанровому розмаїтті.

Після появи перших сюїт Лю Сюйана і Ма Сі Цуна наступними найбільш показовими стали програмні сюїти Діна Шаньде «Весняна подорож» (1945), «Танці Сінцзян» (1950) «Веселий фестиваль (1953), Дитяча сюїта «Щасиве свято» (1953); танцювальна сюїта Ма Сі Цуна «Три танці» (1950); Чжоу Гуанжень Сюїта з фортепіанних перекладів народних пісень провінції Шаньсі (1953); сюїтні цикли з програмних прелюдій «Сезонні поезії селян» Цзяна Вень Є (1951), Чу Ванхуа «Картини південної ріки» (1958) та «Вітер у бамбукових заростях» (1961). В сюїтах важливим стало використання ознак варіацій, принципи творення яких зароджувались у давнішому народному інструментальному музикуванні китайців. При осягненні побудови варіаційних циклів європейських композиторів ці давніші національні форми стали результатами появи варіаційного циклу «Голуба квітка» Ван Лісаня (1947), «Варіацій на теми китайських народних пісень» Дін Шаньде (1948), Варіації на тему китайської народної пісні «У далекому місці» Сан Тона (1953) та ін.

У розмаїтті форм та жанрів циклічної музики аналіз фортепіанної спадщини китайських композиторів дозволив ствердити важливість та пріоритетність їх звернення до форми сюїти, в якій для них відкривалась можливість використовувати довільну кількість частин, об'єднаних спільним задумом. Важливим фактором для створення такого виду багаточастинного

твору для них виявилась історична обумовленість зв'язку сюїти з жанрами народної творчості.

Спираючись на порівняльний аналіз музичних творів китайських і західноєвропейських композиторів, сюїтну форму в інструменталізмі Сходу і Заходу виділяємо як найбільш властиву для побудови циклічних творів. Це твердження декларуємо, спираючись також на дослідження китайської музикознавці Ма Вей «Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства» (2004), яка при порівняльному аналізі музичних творів китайських композиторів та їх виконавських інтерпретацій виділила сюїтну форму в інструменталізмі Сходу як базову навіть для побудови сонатної форми [104, с. 169]. Отже, сюїтність в творчості китайських композиторів у представленій дисертаційній роботі розглядаємо як основоположний принцип національного мислення в аспектах логіки побудови циклічної музичної форми і способів утілення сюжетних та образних характеристик.

У фортепіанній спадщині композиторів Китаю тенденція звернення до форми багаточастинної сюїти спостерігається від самого початку становлення професійної національної композиторської творчості. Укоренившись як традиція, ця тенденція знайшла своє відображення на усіх етапах її розвитку: від зародження до наших днів.

Використання форми сюїти, що передбачає послідовність ряду самостійних частин, має для китайських композиторів особливо важливе значення. Найбільш суттєвими в цьому стають можливість по черзі змалювати і репрезентувати різноманітність картин рідної природи як особливо питомого в китайській творчості концепту, відтворити багатогранність настроїв при їх спогляданні, послідовно втілити багатство розгорнутих сюжетів, показати динаміку розвитку зазвичай великої кількості образів персонажів або навіть предметів, які можуть набувати значення дієвих у ході сюжетного розвитку. Вельми яскрава конкретна програмність – ось що від початку зародження зумовило головну відмінність китайської сюїти від ранньої танцювальної європейської.

Тяжіння у фортепіанній творчості до жанру сюїти, що складалась із низки п’єс-замальовок, знаходить своє коріння в національній літературі та народній пісенній творчості Китаю. Традиційно, у цих творах присутні доволі складна сюжетна канва та тривалий і вельми докладний розвиток сюжету, в якому значне місце відводиться, наприклад, описам картин природи, філософствувань на її тлі про сенс буття, про долю персонажу, нерідко зустрічаємо й описи історичних подій і навіть складних військових баталій. Утілення в сюїтах подібних складних сюжетів теж пояснюється засадами традиційного народного мистецтва і тяжінням до яскравої конкретної програмності.

Подібний метод, що передбачає змалювання музичними засобами сутності докладної розповіді, є особливо притаманним культурі та ментальності китайців і віддавна спостерігається в народній поетичній та музичній творчості. Тяжіння до використання форми сюїти виявилося й у прагненні відтворення засобами фортепіано складних сюжетів національних казок, легенд, переказів, різноманітних народних обрядів та життєвих історій. Також користування формою сюїти з її можливістю використання великої кількості частин для китайських композиторів стало особливо актуальним й у сенсі апробації та демонстрації послідовного творчого застосування сучасних прийомів звукопису засобами фортепіано і засвоєння композиційних здобутків та сучасних технік композиторів Заходу.

Для визначення ступеню тяжіння китайських композиторів до створення фортепіанних сюїт та підсумування їхнього значення у розвитку національної фортепіанної творчості було виокремлено найбільш показові зразки китайських композиторів у хронологічному порядку їх виникнення (див. підрозділ 2. 1). В ході подальшого аналізу їх було систематизовано за жанрами та образно-тематичним навантаженням. Форму сюїти (поряд із варіаційною) визначаємо в дисертації як найбільш значиму для мислення композиторів Китаю не лише у фортепіанній творчості, але й в усіх жанрах інструментальної і вокальної музики.

До найбільш відомих як у Китаї, так і в світі, досконалих у сенсі краси музики і композиційної майстерності та найбільш часто виконуваних сюїт китайських композиторів належать вище згадані приклади Діна Шаньде. Їх вважають шедеврами китайської музики, що належать до скарбниці китайської національної композиторської творчості. Їх аналіз у роботі не здійснювався, оскільки фортепіанній творчості композитора вже присвячено достатньо місця в музикознавчих дослідженнях України.

Стильовими закономірностями сюїтної творчості китайських композиторів стали яскраво виражений етнічний стиль музичної мови, пошуки яскраво-індивідуальних національних характеристик при значному впливі музично-естетичних засад європейського романтизму, використання музичного матеріалу фольклорних джерел різних етносів Китаю, поєднання народних мелодій із засадами західної гармонії та постійне тяжіння до синтезування західних і східних традицій. Щодо музичної мови, найбільш барвистим виразником стало царювання пентатоннного ладу, органічно вписаного в західноєвропейську гармонію.

Впродовж кількох десятиліть розвитку в Китаї фортепіанних сюїт відбулись значні зміни. Яскраво виражена етнічна музична мова збагатилась, увібравши в себе ознаки європейського та американського авангардизму і модернізму, розвинулись жанри сюїт та окремих п’єс, що входять до їхнього складу.

1. 3 Проєкція теоретичних засад міжкультурного діалогу і взаємодії музичних культур на процес формування китайської фортепіанної сюїти

Мистецтво, що є однією з форм культури, виникає безпосередньо в суспільстві та в умовах діалогічної взаємодії людей. Культура – це процес і результат створення духовних цінностей, свідомої чи несвідомої творчої діяльності індивідів, що перебувають у просторі прямої або опосередкованої загальної взаємодії. В процесі відповідного духовного виробництва виникають

культурні норми і цінності, знання і значення, які втілюються в різних компонентах соціокультурного життя. Їх результати осягаємо в діяльності людей з формування і збереження гуманітарних, духовних та естетичних цінностей.

Сучасний процес глобалізації набуває все більшої осяжності та здійснюється в усіх сферах суспільного простору, в тому числі мистецькому. Одночасно з цим у світі поширюється протилежна тенденція – до регіоналізації, що пов'язується із прагненням зберегти та розвинути унікальність окремих культурних просторів. Глобалізація і регіоналізація стають взаємообумовленими процесами. Осягаючи неминучість панування в сучасному континуумі цих двох тенденцій, людство змушено усвідомити важливість ефективної взаємодії між окремими країнами та культурами, та навіть у площині взаємодії між різними регіонами єдиної національної культури, оцінити їх здатність і готовність до відповідної реакції на виклики історичного часу. Сучасна взаємодія культур набуває ознак тотального характеру, включаючи до своєї орбіти різні сфери бутя і мистецькі феномени.

Однією з найбільш плідних форм такої взаємодії стає спілкування культур у мистецькій сфері, адже мистецтво виступає найтоншим камертоном процесів, що відбуваються в соціокультурному житті суспільства.

Поняття «взаємодія» має досить глибокий зміст та являє собою акт взаємних відносин, що вже відбулись у найширшому значенні. Розглядаючи відповідні процеси в сфері мистецтва, музикознавиця В. Редя зазначає: «Інтеґративність – прагнення до взаємозближення, взаємодоповнення, взаємозбагачення, *взаємодії* на різних рівнях – завжди залишалась найважливішим фактором оновлення й саморегуляції мистецтва» [132, с. 8]. Щодо взаємодії видів мистецтв, особливо влучним стає визначення Є. Пахомової: «Взаємодія – це процес, під час якого структурних змін зазнають форми, стан, властивості об'єктів, але їх матерія, об'єкт чи суб'єкт вступає в діалог, не утворюючи нової цілісності. Тому вважаємо взаємодію відкритим двостороннім (багатостороннім) зв'язком об'єктів (видів, модусів) мистецтв»

[126, с. 7]. Проблемне поле, що актуалізується крізь призму поняття «взаємодія мистецтв», є так само досить об'ємним. Це – взаємодія автора і глядача через художній твір, культурне буття витвору мистецтва, взаємодія різних видів мистецтв та художніх практик.

У XXI столітті в зв'язку із прискоренням ритму життя, часовим «зменшенням» розмірів нашої планети та візуалізацією культури відбулось глобальне збільшення якості, кількості та швидкості передачі інформації. Це призвело до виникнення феномену «інформаційної експансії», коли нове не просто засвоюється, а привласнюється [208, с. 8]. В цих умовах саме діалогічні форми спілкування культурних пластів стають особливо важливими як гарантування збереження рівноваги глобального та локального.

Діалог різних культур має дещо специфічну природу та є наслідком непрямої або безпосередньої взаємодії культурних просторів, як своєрідного діалогу «свого» і «стороннього». Слід зазначити, що мистецтво є не просто одним із засобів формування образу «іншого». Сутність мистецтва, його естетична природа перш за все сприяє зменшенню дистанції, що розмежовує «своє» і «чуже», зниженню настороженості стосовно до «іншокультурного», зближуючи таким чином культурні простори. Завдяки процесу взаємодії культур у художніх та музичних практиках збільшується й тематичне та жанрове розмаїття. Знімаючи народжене традиціями насторожене ставлення до інших культур, в музичному мистецтві в процесі міжнаціональної співпраці мимоволі запозичуються елементи їх культур, що спостерігаємо, зокрема в появі у фортепіанній творчості китайських композиторів жанру сюїти. Музикознавиця Л. Мельник зауважує, що «фортепіанний доробок китайських композиторів можемо розглядати як безперервний ланцюг діалогу із Заходом та засвоєння його традицій і новаторських рішень [107, с.40].

Аспекти діалогічності в сфері музичного мистецтва висвітлюються в ряді праць провідних музикознавців України – Л. Кияновської «Національний образ світу в українській професійній музиці» [72] (2018), Н. Герасимової-Персидської «Неомедієвізм у сучасній музиці як показник зміни культурної

парадигми» [39] (2003), О. Берегової «Діалог культур: образ іншого в музичному універсумі» (2020) [3], О. Самойленко «Музикознавство і методологія гуманітарного знання. Проблеми діалогу» [134] (2022).

Кияновська пропонує розподілити формування національного образ світу за такими рівнями: зв'язок з обрядово-звичаєвими архетипами, спирання на архаїчні пласти фольклору, національні релігійні традиції, історичний характер як діалог з попередніми епохами, лірично-сповідальний характер творчості. Герасимова-Персидська обґрунтовує думку, що в Західній Європі звернення до пізнання Сходу йшло не від виконавців, а з боку професійних композиторів, що «при різних стильових змішуваннях і відображаючи властиву епосі постмодернізму еклектичність, змішували антитетичні (протилежні) явища [39, с. 7-9]. Берегова з позиції імагології (лат. *imago* – образ, зображення) розглядає різножанрові зразки українського та світового музичного мистецтва, створені на межі XX-XXI століть і доводить, що саме імагологічний підхід робить можливим виявлення специфіки образного сприйняття іншого. Самойленко обґрунтовує існування в музиці таких типів діалогу як внутрішньожанровий, міжжанровий і внутрішньостильовий.

Творча особистість (композитор) у процесі взаємодії щоразу, як певний праелемент для творчості, засвоює нові й нові системи, використовуючи, практично, увесь досвід людства. Музикознавиця О. Гавеля в праці «Проблема історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей» (2012) стверджує, що найбільше в цьому процесі це стосується «культури обдарованої особистості, якій належить особливе місце в розвитку інформаційного суспільства» [36, с. 110].

Перетікання формотворчих принципів один через інший призводить до виникнення нових форм художньої творчості, що ґрунтуються на взаємодії різних рівнів комунікативного потенціалу музичного мистецтва. Відштовхуючись від модернізму, як методу створення нового через заперечення старого, сучасне нашій дійсності мистецтво постмодернізму декларує принцип діалогу різних систем і вимагає не вибудовування

однозначної оцінки за певною системою критеріїв (як це спостерігалось у музиці попередніх епох), а уваги до всіх проявів спроб зрозуміти нове без розстановок полюсних оцінок.

Відмова музичного мистецтва постмодерну від єдності правил призвели до процвітання таких явищ, як запозичення і переосмислення вже створеного. Прагнення до діалогу на усіх рівнях викликало розширення можливостей мови музичного мистецтва, що спонукає до плюралізму в творчості, використанню нових художніх стратегій та розширенню кордонів творчого поля. Діалог епох, стилів, художніх моделей, діалог як одна з основ змістоутворення та механізм інтеграції різних аспектів сучасної культури набуває сьогодні особливої значущості.

Сучасна культура в цілому складається з безлічі складно взаємодіючих підсистем. Визначний сучасний український філософ та культуролог М. Каган (1921 – 2006) виділяє наступні рівні культурної взаємодії: одиничне (культура особистості як одиничний прояв); особливе (культура соціальної групи); загальне (культура людства) [64, с. 48]. В рамках діалогу однією з найактуальніших продовжує залишатися проблема взаємодії тріумвірату «автор – твір – реципієнт». Тому особливе поле діалогічних відносин створює внутрішній діалог автора і слухача, що здійснюється через мистецький твір. Саме цей діалог дозволяє створити простір для існування їх різноманіття. Розглядаючи поняття «діалог» у рамках процесу діалогу в музичному мистецтві, відзначимо напрямки розвитку цієї проблематики: по-перше – діалог як прояв відносин «автор – слухач», що виявляється як форма відносини «Я – Ти»; по-друге – діалог як спосіб самоідентифікації автора та слухача через музичний твір. Відбуваючись у континуумі сучасної епохи, ці напрямки допомагають усвідомити мистецькі процеси в розвитку та перспективі. Взаємодія мистецтв являє собою складну систему, що тісно пов’язана з іншими культурними процесами і феноменами. Якщо перенести (за М. Каганом) цей підхід до музичного мистецтва, то можна виділити такі рівні творчої взаємодії: рівень одиничного – всередині творчості одного митця; рівень особливого –

регіональна або національна творчість; рівень загального – загальнолюдське мистецьке надбання.

Створюючи на основі запропонованого системного методу модель художньої культури, Каган розглядав досліджувані культури в соціокультурному, інституціональному та духовно-змістовному аспектах. Елементами такої системи виступають твори мистецтва, види людської діяльності, а також самі культурні тексти. Їх виокремлення дозволяє не лише аналізувати музичне мистецтво як частину культури людства, але й простежити художні процеси в їх динаміці та різноманітті.

Специфіка окремих видів мистецтва знаходить своє відображення у виконанні ними різних функцій, а реалізація цих функцій відбувається з різним ступенем повноти. Так, наприклад, пізнавальна функція мистецтва особливо виразно виявляється в літературі; музика відіграє особливу роль у формуванні емоційної культури особистості; образотворчі мистецтва є найактуальнішим засобом підвищення візуальної культури; у мистецтві кіно та естради особливо очевидною стає розважальна функція.

Різноманіття видів художньої творчості, спільності і відмінності між ними є основою їх класифікації. Це надає можливість встановлювати зв’язки та виокремлювати певні групи художньої творчості. Найбільш поширеним є розподіл мистецтв на просторові, часові і часопросторові види. До просторових, наприклад, належать малярство, скульптура, графіка, декоративно-ужиткове мистецтво та архітектура; до часових – література, музика, танець; до часопросторових – театр, кіно і телебачення. В основі такого поділу полягають спосіб і форма буття твору та здатність виду мистецтва до переважаючого способу відтворення характеристик явищ дійсності.

Мистецтва поділяються також за способом їх сприйняття: певні види адресуються переважно до зорового сприйняття (живопис, архітектура, скульптура), інші види більше зорієнтовані на слух (музика), а танець, театр та кіно розраховані у рівній мірі на зорове та слухове сприйняття. Кожен окремий вид мистецтва, виникаючи і розвиваючись, обов’язково вступає у взаємодію з

іншими видами мистецтв. Механізмом, за допомогою якого здійснюється взаємодія різних видів мистецтв, слугують такі фундаментальні мистецькі категорії як художній стиль, художній образ, художнє сприйняття, художня цінність, художній смак.

До історично усталених норм взаємодії мистецтв можна залучити *категорію синтезу*, що розуміється як особливий вид здійснення художньої творчості. Саме синтетичний (від грецького synthesis – з'єднання, складання, поєднання) характер творчої активності мистецьких особистостей передував виокремленню видів діяльності, а синкретичність (від грецького – об'єднання, змішування, нерозчленованість) первісного мистецтва умовно можна визначити певним передсинтетичним станом.

Синтез – це взаємодія вже існуючих систем та виникнення на цій основі нової єдиної якості. В мистецтвознавчій думці дослідження проблеми синтезу мистецтв постає у вигляді докладного аналізу конкретних прикладів взаємодії та взаємовпливу мистецтв з метою виявлення закономірностей та умов народження мистецького синтезу. Наукові розвідки розкривають особливості його феномену та проявів на різних рівнях теоретичних розробок: загальної теорії художнього синтезу (М. Каган [64], В. Михальов [111]), музично-художнього синтезу (В. Редя [132], О. Шевченко), розробки проблем синестезії – одночасного відчуття та поєднання різних, або й зовсім далеких відчуттів, що асоціативно провокують сильні емоції, наприклад – музичних звуків і кольору, що відчували композитори Ф. Ліст, Я. Сібеліус, художник Вінсент ван Гог та ін. (Є. Пахомова [126]).

Теоретичним підґрунтям для дослідників стають наукові розробки українських вчених, які за останнє десятиліття вже докладно обґрунтували шляхи взаємодії культури, естетики і, власне мистецької практики (М. Бровко [8], В. Личковах [89], В. Панченко [125] та ін.).

Попри значну увагу вчених до категорії «синтез мистецтв», однозначної точки зору у визначенні відповідного поняття ще не існує. Іноді це явище прирівнюється до взаємодії мистецтв, іноді зазначається наявність інших форм

співіснування творчих видів. За висновком В. Михальова, «В дослідженні синтезу в мистецтві мають сенс всі значення цього поняття. Під синтезом мається на увазі і взаємодія, і поєднання, і злиття та зіставлення» [111, с. 59]. При цьому автор цитати стверджує, що причина такого широкого тлумачення синтезу є цілком з'ясованою і приховується в різноманітті його проявів у мистецтві. Дослідниця проблематики синестезії Є. Пахомова визначає, що «синтез мистецтв не створює певної сукупності окремих видів, утвореної механічно, а є вищою формою художньої цілісності. Синтез мистецтв – це досконала співдружність окремих компонентів, яка породжує нову якість, а сплав частин утворює новий мистецький об'єкт (твір) … це творчий процес, спрямований на поєднання різних видів і засобів мистецтва з метою досягнення нового естетичного ідеалу. … Водночас, синтез часто стає методом, який структурує й оновлює різні рівні мистецького простору». [126, с. 7]. Такий підхід до характеристики феномену синтез мистецтв у дисертаційному дослідженні визначаємо найбільш значимим.

Не можна не погодитись з фактом, що явище синтезу мистецтв має різноманітні форми свого існування, виявляючи себе «і в поєднанні різних мистецтв в загальній композиції, і в розвитку синтетичних мистецтв, і в перекладі одного художнього ряду в інший, і у взаєминах мистецтва з іншими явищами культури та матеріального буття, і у використанні окремими мистецтвами виражальних засобів, художньої мови та матеріалу інших мистецтв» [132]. Таким чином, можемо констатувати наявність існування у мистецтвознавчому дискурсі різних точок зору щодо значення терміну «синтез». Слушним і близьким до розуміння динаміки розвитку відповідних процесів у дисертації, вважаємо твердження В. Реді: «Підсумовуючи минуле й окреслюючи шляхи у майбутнє, «срібний вік» через свою стислість залишився в історії швидше як період культурних і художніх починань, а не здійснень, але його відкритість, діалогічність, інтегративність заклали фундамент художнього універсуму всього XX століття, стали орієнтирами на шляху до нових художніх синтезів» [132, с. 28].

Видове розчленування, як прагнення до відокремлення, розділення різних видів мистецтва та їх взаємодія – це дві тенденції, два полюси, у напрузі між якими відбувався та відбувається розвиток мистецтва в різні періоди існування культури, що завжди знаходило певний відбиток у теоретичній думці. Ще в добу Середньовіччя були спроби встановлення загальних основ мистецтва, розподілу його на види (роботи Аврелія Августина (IV-V ст.), Томи Аквінського (XIII ст.). В XVIII ст., що стало добою раціоналізму та диференціації думки, в естетичних поглядах німецького драматурга і теоретика мистецтва Г. Е. Лессінга (1729-1781) здійснена чітка фіксація системи різних видів мистецтва. Естетика періоду романтизму сприймає ідеальне як інтегральну єдність усіх якостей і вважає, що вона є більш конкретною, ніж кожен з видів мистецтва окремо. До кінця XIX – початку XX ст. в науковій думці відбулось потужне накопичення знань про гостру суперечливість потенціалів суспільного та культурного розвитку і намагання знайти їх вирішення в різних практиках та концепціях. Особливий внесок у розвиток розуміння мистецтва, як особливої мови, внесла утворена від кінця 1960-х рр. школа семіотики, яка також розглядає основи видового розподілу мистецтв. Концепції естонського семіотика Якоба Лінцбаха і Ф. Шмідта заклали основи для розділу простору мистецтва за видами і створення певної комунікативної мистецької системи, яка передбачає можливість діалогу та взаємодії.

Намагання виявити специфіку різних проявів художнього і позахудожнього, визначити поле існування різних видів мистецтва та роль художньої творчості в людському житті є завжди актуальними для мистецької науки, адже саме на стику цих відмінностей існує особливе поле напруги, в якому не сумісні, на перший погляд, речі складають той самий (за Р. Вагнером) «хоровод мистецтв». Відповідно, сфера діяльності художника – багатозначність, а умова цієї діяльності – безмежна свобода та незалежність від будь-якого порядку, певно визначеного, однозначного [213, с. 14].

Мистецтво, за Ф. Шмідтом, несе певну комунікативну функцію, а саме явище «мистецтво» вчений розуміє як виявлення світу взагалі – творча особа

лише обслуговує спільноту, пробуджуючи з підсвідомою силою ті образи та ідеї, які у підсвідомому вигляді зароджуються у звичайних людей. Будь-який мистецький витвір, що мав успіх у певного суспільного колективу, може з повним правом розглядатися як відбиток переживань цього колективу та як показник рівня культурного розвитку цього колективу.

Окрім специфічних шарів, що істотно виділяються у будь-якому виді мистецтва як форми вираження (наприклад, звук у музиці, колір у живопису), можна також виділити шари комунікативного потенціалу окремого виду мистецтва або твору – елітарний, демократичний, маргінальний. Ф. Шмідт визначав їх за такими характеристиками: демократичний шар – це мистецтво, що готове до діалогу з суспільством на рівних. Маргінальний – той, що не належить на даний момент до основного суспільного прошарку. Елітарний – той, що призначений для певного обраного кола реципієнтів мистецтва. Тією чи іншою мірою у взаємодію здатен вступати кожний шар, набуваючи у новій системі нові місце та якість, трансформуючись або залишаючись на старих позиціях.

Для сучасного мистецтва і культури в цілому властиве взаємопроникнення різних видів, стилів, жанрів та напрямків творчості. Розвиваються старі та виникають нові, засновані на взаємодії художні системи. Сьогодні ця традиція успішно розвивається в нових формах музичного мистецтва.

Посилення впливу науково-технічного прогресу призвело до зміни структури арсеналу предметних елементів творчого процесу та народження нових просторів творення та існування музичного мистецтва. Технічний прогрес вводить до сфери мистецького засвоєння багато нового: від незвичних матеріалів (наприклад, металу, скла, дерева, синтетичних матеріалів), електроннних музичних інструментів, нових способів комунікації та ін. Відбувається утвердження чисельних нових феноменів музичних і мистецьких практик: медіа-арту, віртуального мистецтва, реді-мейду тощо.

Крім розвитку окремої творчої особистості перед мистецтвом постали нові завдання застосування творчих здібностей для розвитку практичних потреб людини в сучасних умовах. Нові джерела інформації сприймаються сьогодні як конструктивні елементи гармонізації життєвих просторів. Відбувається зміна меж сприйняття творчості, розширення меж художнього професіоналізму, що призводить до зміщення зовнішніх контурів самого поняття художнього твору.

Звісно, кожний вид мистецтва має у своєму розпорядженні власний особливий, домінантний спосіб відображення дійсності – художник відчуває світ візуально, музикант його чує. Такі характеристики як «літературність», «мальовничість» іноді переносяться на інші види діяльності: наприклад, «мальовничість» музики К. Дебюссі чи фільмів Л. Бунюеля.

Кожне мистецьке повідомлення може бути донесено різними способами: можна «побачити», «почути», донести свої думки, можна передати почуття засобами поезії, рухів, фарб, звуків, навіть за допомогою звичайних побутових засобів. Кожний із засобів привносить певний особливий і неповторний образ. На використанні театральних прийомів засновані напрямки перформансу; застосовуючи художні засоби, театральні сюжети та театральну умовність, митці звертаються до живопису, графіки, скульптури. Кінокадр можна сприймати як варіант картини, музичний ряд у кінофільмі створює 50 відсотків настрою глядача. Кіно, музика та образотворче мистецтво при усіх наявних відмінностях мають і ряд загальних якостей: композиція, план, гармонія кольорів, кольорова пляма, музичний ряд, звуковий ряд, гармонія. Мистецтво сучасного інформаційно-віртуального простору безстрашно балансує на межі окремих сутнісних своєрідностей.

Взаємодія у мистецькому процесі може бути також зрозумілою й як спроба звільнення творця від меж канонічної регламентації, як спроба створити новий рівень більш масштабного творчого мислення. Це, відповідно, має свої позитивні й негативні сторони, оскільки втрата деталей, зникнення чіткої

системи критеріїв оцінки музичного твору може призвести як до свободи в творчості, так і до дезорієнтації критиків, реципієнтів та самих митців.

Сьогодні успішно працюють митці в сфері декількох видів діяльності паралельно та створюють культурні артефакти за допомогою взаємодії мистецтв як методу. Синтез у мистецтві – це організм, де кожна частина виконує належну їй функцію, а в цілому частини складають естетичну єдність. Традиційно творчі особистості займалися і займаються декількома видами мистецької діяльності. Наприклад, Мікеланджело писав вірші, художник Леонардо да Вінчі успішно поєднував образотворче мистецтво з науковими розробками, віртуозною грою на лірі та мистецькою кулінарією. Американський письменник і фізик Фрітьоф Капра в праці «Наука Леонардо», спираючись на власний вислів «Хто знає все, той може все. Тільки б взнати!», став першовідкривачем багатьох наукових і технічних винаходів.

Однією з основних ознак сучасної культури стає віртуалізація життя людини. Новий технічний простір не тільки трансформував середовище буття людини, але й породив великий ряд абсолютно незвичних категорій: віртуальна реальність, інтернет, інформаційний світ та ряд інших.

Серед найважливіших проблем, що привертають увагу як сучасних філософів-теоретиків, так і представників творчості, залишається проблема статусу та характеру знання в сучасних умовах. Французький філософ і естетик Ж.-Ф. Ліотар (1924-1998), розмірковуючи про причини зміни статусу знання в сучасності, стверджує, що сьогодні можуть існувати і існують безліч ігор, але жодна з них не має пріоритету над іншими – це не стан хаосу, а складна структура. Видів пізнання таких ігор всього три: навчальні, наукові та наративні (як обґрунтована інтерпретація певного аспекту світу з певної позиції), адже порядок – це не синонім приведення до однієї домінанти, а вільне співіснування у просторі культури [215, с. 18]. В час постмодерну будь-яка творча особистість знаходиться в ситуації філософа, «оскільки текст, який вона пише, твір, який створює, в принципі не регламентується жодними правилами.

Сучасність розгортається у втечі від реального, а головною рисою мистецтва залишається тяжіння до піднесеного, вистава «неуявного» [215, с. 21].

Загалом мистецтво XX та XXI століття характеризується великим різноманіттям художніх течій та стилів. Сьогодні відомий перелік художніх спілок та об'єднань у світі майже безмежний. Окрему ситуацію являла собою система мистецтв часів існування СРСР. Наявність жорстких рамок призвела до розвитку двох напрямків мистецтва – офіційного і паралельного, незалежного, причому диференціація в більшості випадків відбувалась не за стильовими та професійними, а, швидше, за політичними та особистісними ознаками, що поклало початок існування багатьох майбутніх проблем у розвитку мистецтва на пострадянському просторі.

XX століття матеріалізувало багато мрій людства та спробувало втілити в життя багато міфів аж до бажання полетіти в космос, миттєво спілкуватися з людьми, що перебувають на великій відстані (навіть в інших містах та континентах) тощо. Технічний прогрес, утворивши порожнечі в традиційному устрої життя, швидко заповнив їх комп'ютером, кінематографом, телебаченням, мобільним зв'язком. Ці нові засоби трансформували людську свідомість, причому набагато успішніше, ніж здійснення політичних заходів.

Канадський філософ М. Маклюен у дослідженні «Розуміння медіа» [217] пропонував вивчати феномен культури, характерний майже для усіх країн другої половини XX століття, як систему комунікацій, залишаючи осторонь його інтелектуальний та моральний зміст. Це дозволило прийти до висновків щодо формування суспільства, в якому економічні відносини поступово набувають форми обміну знаннями, а не товарами. Засобом комунікації стало повідомлення. Маклюен припустив, що вся історія людства може розглядатись як зміна провідних засобів комунікації: дописемна культура, писемна культура, завершенням якої стає «епоха Гуттенберга», та інформаційна культура на основі існування електронних засобів комунікації [217, с. 420].

Сьогодні людство переживає перехідний період від «епохи друку» до нової епохи, і варто звернути увагу саме на змістовний бік процесу глобалізації

культури, розглядаючи її як сукупність систем цінностей, стереотипів мислення та поведінки. Виразними прикметами глобалізації можна зазначити знайомі усім явища – вестернізацію, космополізацію та американізацію культури. На переконання сучасного американського політолога Дж. Фрідмана, у найближчі 100 років американська культура «поширіться усім світом і стане визначальною». Тобто, вчений вказує на очікування (замість відбуття процесу синтезу) відторгнення та поглинання традиційних і національних культур.

Віртуальне сьогодення – це не тільки дещо, пов'язане з комп'ютерним терміном «віртуальна реальність». Так можна охарактеризувати й стан сучасної культуру в цілому. Це поле органічно включає й усі напрямки мистецтва – живопис, музику, кіно, літературу. Телебачення, комп'ютер, мобільний телефон перетворюються в особливі засоби «передачі свідомості», обміну інформацією, в засоби вибору і навіть творчості.

Парадоксальність ситуації полягає в тому, що сьогодні, відповідно до сучасних якісних характеристик життя, мистець виявляється залученим до культурних процесів особливо активно. Будь-які соціальні, субкультурні кордони виявляються настільки прозорими і хиткими, що навіть говорити про них часто стає проблематичним у суспільстві. Засоби масової інформації, інтернет і ряд інших чинників багато в чому постають засобами, що цементують різні стратегії, норми та моделі поведінки, особливо в умовах неоднозначних постмодерністських спроб зняття кордонів між елітарним і масовим, глобальним і локальним. У галузі художньої творчості такий стан культури є сприятливим для виникнення та розвитку видів мистецької діяльності на стику, на кордоні, стимулює процес діалогу мистецтв. При цьому виникає ряд нових проблем – проблема розвитку взаємин мистця і нових технічних досягнень, проблема відмінності і повторення, проблема авторства та характеристик нового життєвого поля в цілому.

Родоначальник німецької класичної філософії І. Кант бачив саме в мистецтві єдиний спосіб з'єднання пізнаваного і непізнаваного світу [67, с. 21]. У XX столітті в мистецтві почали паралельно розвиватися діаметрально

протилежні концепції та школи. В зв'язку із цим особливо гостро постали проблеми знання про існування статусу мистецтва – від соціального до буття мистецтва в культурі.

Починаючи від кінця XX ст. кількість зв'язків і каналів взаємодії у культурі стрімко зростає, також зростає й кількість експериментів з класичним мистецтвом та залученням до творчого процесу науки і засобів масової інформації. Митець намагається донести бачення своєї моделі світу, вибудовує її з використанням найрізноманітніших методів і матеріалів. Створюючи витвір мистецтва, автор свідомо чи підсвідомо конструює певну модель світу, яка містить великий спектр структур знакового, символічного, концептуального, філософського, культурного значення, вибудовує особливий простір, орієнтований на співтворчість з потенційним споживачем. Взаємодія мистецтв, таким чином, являє собою складний полілог (дискусію, обмін думками, де кожен учасник має власну відмінну точку зору), в результаті якого відбувається діалог різних концепцій, способів пізнання світу, творчих методів.

В умовах глобалізації до загальносвітового процесу культурного розвитку виявляється залученою значна кількість учасників та інформації, що дозволяє розширити поле культурно-мистецької взаємодії. Окрім того, глобалізація – це ще й зближення ментальностей і можливість відчути те, що відчуває людина на іншому кінці світу. В результаті діалогу народжується безліч цікавих художніх явищ, нових феноменів, стилів, напрямків та принципово нових якостей творчої діяльності.

В сучасних умовах у розвитку світових культурних та мистецьких процесів загальнолюдського значення особливо важливу роль відіграє діалог культур Заходу та Сходу. В основі різності цих культур полягають історичні, ментальні та географічні сутності і культурні традиції, що існують у партнерській опозиції «Схід-Захід». Однак ознаки, які є визначальними для кожної з них, змінюються з плином часу в залежності від того, які світові та регіональні тенденції розвитку культури стають домінуючими в кожен конкретний період історії. Мистецька творчість, що звертається насамперед до

почуттів, а не до розуму людини, висловлює своїми засобами результати формування сучасного суспільства, побудованого на західній моделі та суперечливих процесах взаємодії Сучасності і Традиції, Сходу і Заходу.

Діалог культур виявляється насамперед у міжнаціональних контактах. Саме вони стають одним з найважливіших факторів врегулювання міжнаціональних взаємин і мають особливе значення в процесі засвоєння інонаціонального. З цього погляду, розкриваючи проблематику діалогу культур Схід – Захід, у сфері фортепіанного мистецтва Китаю, зокрема й у розвитку фортепіанного сюїтного жанру, необхідно згадати про важливість таких суттєвих факторів:

- невпинне і глибоке зацікавлення китайських композиторів сучасними європейськими композиторськими здобутками було зумовлене тотальним розгортанням у великих музичних центрах Китаю – в Шанхаї, Пекіні, Харбіні, Нанкіні, Сичуані, Шеньсі та ін. гастрольно-виконавської діяльності європейських солістів та колективів, які привносили в музичний простір Піднебесної надбання сучасних європейських здобутків і знайомили китайську аудиторію з творчими новинками Заходу;
- практику професійної підготовки китайських композиторів у Китаї і після цього в провідних педагогів та композиторів Європи і США.

Навчання на Заході дозволило їм не лише утвердити і примножити здобутки китайської національної композиторської школи, але й у всій повноті осягнути сучасні зарубіжні художні віяння і вийти за межі національного шляхом створення власних фортепіанних творів. В цьому китайські композитори, прагнучи зберегти ознаки національної ідентичності, спирались на збереження власних національних особливостей музичної мови – ладів, метроритміки, мелізматики, закономірностей побудови форми, тяжіння до наслідування звучання національних інструментів засобами фортепіано (сони, піпи, ерху, флейти сяо, архаїчних ударних) і, зберігаючи традиції народного інструментального музикування, як новий рівень індивідуальної музичної

лексики, поєднували їх із засвоєнням західних новацій в сфері музичної мови, прийомів гри, принципів композиції академічної та імпровізаційності джазової музики і композиторських технік (додекафонія, пуантилізм, серійна техніка, сонористика, ін., крім цього – використання давньої китайської математичної теорії).

Пізнаючи світовий досвід і привносячи його надбання в національну музику, в міжкультурному діалозі цього рівня найбільш повно і яскраво в творчості виявили себе окремі найвидатніші композитори Китаю – Дін Шаньде, що навчався в Паризькій консерваторії у Артура Онеггера та Ноеля Галлона і зробив найбільший внесок у становлення китайського фортепіанного репертуару. Особливо широку освіту здобув Тан Дун, який після навчання в Центральній пекінській консерваторії, відвідував лекції японських композиторів Йошіматцу і Такемітцу, а потім продовжив навчання в Колумбійському університеті в Нью-Йорку по класу композиції у американського композитора Генрі Коуела. Навчаючись у США, він уперше познайомився із творчістю композиторів-мінімалістів Дж.Адамса і С. Райха; після знайомства з вокальним твором «І мертвим і живим» на слова Т. Шевченка, захопився творчістю американського композитора українського походження Любомира Мельника. Також, навчаючись у США, Тан Дун відкрив для себе творчість відомого радикальними новаціями в музиці композитора Джона Кейджа – прихильника електронної музики, алеаторики, додекафонії і нестандартного використання інструментів (наприклад, Кейдж є винахідником підготовленого фортепіано).

У США в Йєльській школі музики навчався Лі Хуан Цзи, в Істменській школі музики Університету Рочестера у професора Семюеля Адлера отримав фундаментальну освіту і практику Є Сяо Гань; у Колумбійському університеті в Нью Йорку – Чжоу Веньчанг і Чень Ї; у Сиракузькому університеті – Цюй Ши Гуан; в Бостоні, у найбільшому в світі Вищому музичному коледжі Берклі (*Berclee College of Music*), що став стартовим майданчиком для багатьох видатних музикантів світу, у класі професора аранжування Мірека Кокандрле

(*Mirek Kockandrle*) навчався композитор з Ухані Ду Енн Тьяо. В Істменській, Йєльській школі музики та в Коледжі Берклі, китайські композитори отримали унікальну можливість, крім занять з композиції, вивчати спеціальні курси з аранжування, акустики, акустичної інструментальної техніки, мистецтва змішування тембрів за методом *Ableton Live* та навіть Курси з прикладної математики для музикантів. В Австралії в університеті Мельбурну техніку композиційних прийомів сучасної музики вивчав Чу Ван Хуа.

Навчаючись у цих закладах і обравши шлях поєднання здобутків сучасної і традиційної музики, композитори Піднебесної збагатили національну музику авангардними творами, в яких застосовували алеаторику, атональну та серійну техніки, сонористику і неоромантичні тенденції.

Серед інших композиторів – піаністка Чжоу Гуанжень, що постає однією з найвизначніших постатей фортепіанного мистецтва Китаю. Крім навчання в Шанхайській консерваторії у неперевершеного Діна Шаньде, який власне й наштовхнув талановиту піаністку на створення власних композицій і під керівництвом якого вона створила свою сюїту «Народні пісні провінції Шаньсі», вона відточувала свою майстерність як композиторка у німців Альфреда Маркуса і Вольфганга Френкеля та угорського композитора Ференца Ліста.

У Женевській консерваторії в Швейцарії навчався Ян Чжунцзи, Королівську консерваторію в Брюсселі у Бельгії закінчила Лі Сіаньмінь, у Московській консерваторії навчались Цзянь Зусін і спеціальний композитор Китайського національного хореографічного ансамблю, автор найбільш відомих на азійському континенті програмних симфонічних поем і балетів («Русалонька» і «Китайський жіночий загін») Ду Мін Сінь.

В результаті дослідницьких пошуків мультинаціанальне представництво педагогів, у яких навчались китайські композитори, можна продовжити, виявляючи свідчення їх навчання у європейців також і в самому Китаї: в Пекіні лекції з композиції у німецького композитора Юліуса Шльосса відвідував Хуан

Хувей, у німецьких композиторів Гурлітта, Шльосса і Френкеля навчався Сан Тон.

Попри величезні здобутки китайської композиторської школи, на сучасному етапі стрімке поширення практики отримання професійної композиторської освіти на Заході продовжується, набуваючи щоразу інтенсивніше глобальних розмірів.

Висновки до першого розділу

У першому підрозділі «*Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс дослідження фортепіанної сюїти в контексті розвитку жанру*» здійснено аналіз наукової літератури, присвяченої питанням становлення і розвитку сюїти та також ключовим для обраної теми теоретичним поняттям.

Виявлено коло відмінностей у специфіці процесів становлення ранніх західноєвропейських сюїт XVIII ст. і перших прикладів, що з'явились у китайській професійній композиторській творчості для фортепіано лише в XX ст. – в другій половині 1930-х рр.

Визначення жанру сюїти, принципу формоутворення, історії становлення і розвитку досліджено при спиранні на праці провідних західних, у т. ч. українських, та китайських науковців; дослідження китайської фортепіанної творчості – на праці найвидатніших китайських композиторів та сучасного покоління музикознавців; сюїтної творчості окремих композиторів Китаю – на монографічні праці і наукові статті провідних у цій галузі китайських долідників. Інформацію з праць піаністів систематизовано в аспектах фортепіанної педагогіки, виконавства та інтерпретації.

В другому підрозділі «*Китайська фортепіанна сюїта: історико-музикознавчий аспект дослідження жанру*», спираючись на засади компаративного аналізу, здійснено стислий історичний огляд становлення і розвитку сюїтного жанру в творчості західноєвропейських, у т. ч. українських, і китайських композиторів. Сюїтну форму в інструментальній творчості Сходу і Заходу визначено як провідну для побудови циклічних творів.

Визначено трактування жанру сюїти і перенесення специфіки його особливостей на китайський національний ґрунт. Враховуючи розвиток європейської сюїти в період понад п’ять століть, а китайської всього лише близько 90 років, осягнуто розуміння швидкого розвитку, сутності і структури жанру китайської фортепіанної сюїти та її типологічних особливостей.

Спільними ознаками західноєвропейських і китайських сюїт постають домінування звернення до фольклорних джерел, національної тематики, тяжіння до використання пісенних і танцювальних мелодій, засвоєння традицій побудови форми сюїти інших національних культур. Відмінними – втілення індивідуальності у відбитті національних естетичних принципів, специфіка національної ментальності, вельми конкретна програмність китайської музики, ступінь тяжіння до інноваційних рішень в проєкції на жанр фортепіанної сюїти.

Охарактеризовано стильові закономірності сюїтної творчості китайських композиторів, що виявились в утіленні архетипових образів, у застосуванні методів картинної мальовничості, програмності, картинного звукопису, в тяжінні до засад музичного мистецтва Романтизму та Імпресіонізму та їх майстерного поєднання на зламі 1970-х–1980-х рр. із композиційними техніками додекафонії, пуантилізму і серіальної музики.

В третьому підрозділі «*Теоретичні засади дослідження китайської фортепіанної сюїти в концептуальному полі міжкультурного діалогу і взаємодії музичних культур у національному художньому просторі*» серед найбільш впливових факторів на розвиток китайської фортепіанної сюїти досліджено сутність і підсумовано значення діалогу культур, міжнаціональних взаємин і діалогічності в сфері музичного мистецтва як виразників сучасного процесу глобалізації і впливових факторів на розвиток китайської фортепіанної сюїти. Пізнаючи світовий досвід і привносячи його надбання в китайську національну музику, в міжкультурному діалозі китайські композитори змогли значно ширше виявити себе в творчості.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ ФОРТЕПІАННИХ СЮЇТ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДОБИ НОВОГО КИТАЮ

2. 1 Образно-тематичні та стильові тенденції сюїт у фортепіанному доробку китайських композиторів

Тенденція звернення до циклічних форм у фортепіанній спадщині композиторів Китаю спостерігається від самого початку становлення національної композиторської творчості і, укорінившись як традиція, знайшла своє продовження на всіх етапах її розвитку від початку становлення професійної композиторської школи Китаю до перших років XXI ст.

У творчості композиторів Китаю поява перших фортепіанних сюїт спостерігається лише від 1930-х років – у творчості Лю Сюйаня («Китайська сюїта», 1936) та Ма Сіцуна («Сюїта з Хуа-Юань», 1937). Успіх цих перших прикладів надихнув інших професійних китайських композиторів до створення своїх сюїтних циклів. Так з'явились перші ранні зразки цього жанру, що складалися з ряду маленьких п'єсок, розташованих за принципом узагальненої програми: «Весняна подорож» (1945), «Веселий фестиваль (1953) та «Дитяча сюїта» (1953) Діна Шаньде; перші танцювальні сюїти «Танці Сінцзян» (1950) Діна Шаньде і «Три танці» Ма Сіцуна (1950).

Серед інших жанрів циклічних творів виявились:

– фортепіанні переклади мелодій фольклорних пісень, серед яких найбільш досконалими постають «Сім п'єс на теми монгольських народних мелодій» Сан Тона (1953), «Фортепіанні переклади пісень провінції Шаньсі» Чжоу Гуанжень (1953), «Синцзянська сюїта» Ші Фу (1957), «Гуандунські народні пісні» Чень Пей Сюня (1959) і «Народна сюїта з Гао Шаня» Тянь Фена (1960);

– варіаційні цикли «Голуба квітка» Ван Лісаня (1947), «Варіації на теми китайських народних пісень» Діна Шаньде (1948), Варіації на тему китайської народної пісні «У далекому місці» Сан Тона (1953);

– сюїти, що складались з програмних прелюдій «Сезонні поезії селян» Цзяня Вень Є (1951), «Картини південної річки» Ван Чжень Я (1958), «Діти говорять про музику», «Прелюдії» (1958) і «Вітер у бамбукових заростях» Чу Ванхуа (1961) та ін.

У творчості західноєвропейських композиторів сюїта, як жанр багаточастинного циклу, в інструментальній музиці розпочала свій розвиток ще в період середніх віків. Окремі з них були остаточно сформованими в добу бароко, коли вирішальну роль у формуванні клавесинної сюїти відіграли французькі клавесиністи Ж. Шамбоньєр і Ф. Куперен, що створювали сюїти як цикли з довільної кількості найбільш популярних танцювальних і пісенних самостійних номерів, розташованих за принципом контрастів темпів, ритмів та характерів; і Й. С. Бах, що вивів цей жанр до вищого ступеня розвитку, де танцювальні п'єси втратили зв'язок із побутовим джерелом.

Нового розвитку європейська сюїта отримала в добу романтизму та імпресіонізму, коли великого значення набуло прагнення до програмності і колористики звукопису: сюїти Р. Шумана, Е. Гріга, Ж. Бізе, К. Дебюссі, М. Равеля, К. Сен-Санса. Їх сюїти вже не були пов'язані з традиціями народно-танцювальних жанрів, а відтворюючи певну програмність, складались із ряду характеристичних п'єс.

У XX ст. з появою нової віденської школи і розвитком наступних різноманітних авангардних стилів у п'єсах сюїт, поряд із використанням фольклорних джерел (Б. Барток, В. Лютославський), розпочалось інтенсивне застосовування модерних технік та новітніх композиційніх прийомів.

В той час, коли різноманітні форми сюїт у європейській інструментальній музиці еволюціонували вже декілька століть, поява перших фортепіанних сюїт у китайській композиторській практиці спостерігається лише від кінця першої третини XX ст. Проте, наступний після появи 1936 р. першого зразка Лю Сюйаня розвиток китайської сюїти, що триває менше одного століття, демонструє величезний поступ у її вдосконаленні і доведенні до вищого ступеню професійності. За період всього лише близько 90 років китайськими

композиторами створено сотні сюїтних творів. Вони демонструють безліч високоякісних, не поступаючись рівневі світової музичної творчості, найрізноманітніших прикладів. У них, вивчаючи і засвоюючи принципи творення сюїт європейської музики, китайські композитори презентують високопрофесійні приклади втілення індивідуальних способів національного музичного мислення, які розкішно демонструють у своїх сюїтах.

Розвиток сюїтного жанру в фортепіанному мистецтві Китаю має декілька етапів, пов'язаних зі змінами, що відбувались у суспільстві держави в ході її історії:

1. Перші спроби створення національних сюїт;

2. Етап розквіту жанру – від утворення КНР (1949) до початку Культурної революції. Фортепіанна творчість на межі 1940/1950-х рр. поки ще вважалась «музикою китайської меншості» [180, с. 19], але вже активно починала завойовувати широку виконавську та слухацьку аудиторії. У кінці 1950-х – на початку 1960-х рр. фортепіанна композиторська творчість вже перебувала в фазі інтенсивного розвитку та популярності. Цей період позначений інтенсифікацією досліджень народної музики різних провінцій та щоразу частішим зверненням композиторів до відображення в своїх творах розмаїття аспектів багатонаціонального етнічного життя китайців.

Кращі з творів цього періоду – сюїти «Сезонні поезії селян» Цзянь Вень Є (1951), «Ярмарок у храмі» Цзянь Зусіня (1955), «Синдзянська сюїта» Ші Фу (1956), «Картина Башу» Хуан Хувея (1958), «Картини південної річки» Чу Ван Хуа (1958), Танцювальна сюїта «Гун фу ча» Лю Фуаня (1958), Сюїта з обробок гуандунських народних пісень Чень Пей Сюня (1959), «Народна сюїта з мелодій Гао Шань»[2], «Картини з життя у Цзяньнані» Чу Ван Хуа (1961), «П'ять народних пісень з Юньнаню» Чжу Цзянь Ера (1962) та багато ін.

3. Етап застою – роки Культурної революції (1966-1976). За характеристикою цього періоду українського дослідника В. Батанова, рівень національної професійної музики і музичної освіти опиниився на своїй

[2] Гао Шань – високогірська місцевість Тайваню.

найнижчій межі, «це період граничного занепаду в порівнянні з початковим і наступним етапом [2, с. 5].

4. Період відродження після закінчення Культурної революції.

В кінці 1970-х років (початок доби Нової історії Китаю та відновлення після Культурної революції музичного життя країни) фортепіанна «музика китайської меншості» вступила у фазу вищого розвитку. Композиторами створено чимало інноваційних творів, як і в попередніх роках, у сюїтах теж яскраво простежується тяжіння до змалювання народного життя та опрацювання фольклору різних етносів Китаю.

Від року утворення КНР період Нової історії Китаю характеризується рухом за нове мистецтво в усіх сферах творчої діяльності китайців. На початку цей рух особливо помітно позначився активізацією національної свідомості населення і в зв'язку із цим – зростанням у музичному мистецтві уваги до піднесення з глибин неосяжних пластів етнічного фольклору, вивчення та оспівування найбільш важливих подій та патріотичних вчинків окремих постатей свого історичного минулого. Ці тенденції спостерігаємо в музичних творах усіх жанрів – вокальних, інструментальних, оркестрових, оперних.

Відзначимо важливу роль у цьому процесі тодішнього лідера держави Мао Цзедуна (правив Китаєм від 1943 по 1976 р.), погляди якого глибоко вкорінились у китайській традиційній культурі. Спираючись на матеріали монографії Філіпа Шорта, присвяченої дослідженню його біографії (Шорт називав Мао «піднесеним генієм і похмурим злодієм» [77, с. 136]), український історик Б. Кондорский у праці «Революційний період в Китаї», пригадуючи відомий вислів Мао «Ставити все іноземне на службу китайському», писав: «За перших 20 років керівництва Мао з особистості перетворився на явище. Він був наділений дивним даром передбачення, твердими переконаннями і впевненістю у власних силах, добре розумів душу і сподівання свого народу і не оглядався на зарубіжний досвід. … Розпочинаючи Культурну революцію, він виходив з принципу, що «без руйнації немає творення. … Лише розпочавши велику смуту, в Піднебесній можна пізніше створити порядок» [77, с. 144-145].

Аналіз музичної творчості цього періоду сприяє розумінню тенденцій соціально-психологічного спрямування в державі і загальної картини розвитку китайської культури.

За даними моніторингу до початку 1990-х рр. китайськими композиторами було створено близько 400 фортепіанних сюїт. Аналіз неповної статистики вказує, що це становить 40% від усієї їх фортепіанної спадщини [27, с. 94]. В працях китайських дослідників відзначалось, що в поданому переліку «не всі сюїти китайських композиторів є досконалими в сенсі композиційної техніки, музичної форми і відображення національних традицій … Кращими вважались лише ті, «в яких можна легко запам'ятати мелодії, і в яких органічно поєднані традиційна мелодія і сучасна гармонізація» [146, с. 18-19].

До таких сюїт належать: «Спогади про вісім акварельних картин» Тан Дуна (1978), «Про народні звичаї у Шан Дуні» Цюй Ши Гуан (1979), «Подорож у Ганьсу» Жан Дін Сяна (1979), «Роздуми про картини Кайї Хігашіями» Ван Лісаня (1979), «Народні пісні провінції Юньнань» Шен Хуан Сіна (1982), «Тибетські замальовки» Цюй Бін Юаня» (1985), «Світлини Західного озера» Мо Фана» (1985), «Картини з життя Сішуанбаньни» Ся Лянь (1987) та інші.

5. Період засвоєння новітніх технологій і створення композицій новітньої стилістики.

Для визначення ступеня та міри тяжіння китайських композиторів до створення фортепіанних сюїт і їх місця в розвитку національної фортепіанної творчості сюїти було систематизовано в хронологічному порядку їх виникнення, за жанрами, образно-тематичними та стильовими тенденціями і виявлено, що переважаючу кількість серед циклічних творів становлять сюїти. Їх специфіку визначено як базову для мислення композиторів Китаю не лише в фортепіанній творчості, але й в інших жанрах камерної інструментальної, вокальної і оркестрової музики.

Аналіз здійсненої класифікації вказав також на важливість звернення китайських композиторів до багаточастинної форми сюїти для переважаючої більшості з них. Їх використання стало особливо значущим для них і в сенсі

послідовного в ході еволюції національної стилістики творчого засвоєння композиційних здобутків Заходу, і в демонстрації безперервного вдосконалення існуючих сучасних прийомів звукопису засобами фортепіано та винайдення оригінальних своїх шляхів.

Серед найбільш яскравих виділено наступні найпоказовіші фортепіанні сюїти:

1936

- Лю Сюйан (*Liu Xue An*, 1905-1985) «Китайська сюїта»

1937

- Ма Сіцун (*Ma Si Cong*, 1912-1987) «Сюїта з Хуа-Юань»

1945

- Дін Шаньде (*Ding Shan De*, 1911-1995) Сюїта «Весняна подорож»

1947

- Сан Тон (*Sang Tong*, 1923-2011). Сюїта з варіацій на тему народної пісні «У далекому місці»

1948

- Дін Шаньде (*Ding Shan De*, 1911-1995). Сюїта з варіацій на теми китайських народних пісень

1950

- Дін Шаньде. «Танці Сінцзян»
- Ма Сіцун (*Ma Si Cong*, 1912-1987) Сюїта «Три танці»

1951

- Цзянь Вень Є (*Jiang Wen Ye*, 1910-1983) «Сезонні обрядові поезії селян»

1953

- Сан Тон (*Sang Tong*, 1923-2011) «Вінок із семи монгольських квітів» на теми народних пісень Внутрішньої Монголії (інша назва твору – «Сім п’єс на теми монгольських народних мелодій»
- Дін Шаньде (*Ding Shan De*, 1911-1995) «Веселий фестиваль»; «Дитяча сюїта»

- Чжоу Гуанжень (*Zhou Guang Ren*, нар. 1928 р.) «Фортепіанні переклади народних пісень провінції Шаньсі»

1955

- Цзянь Зусін (*Jiang Zu Xin*, 1931-1996) «Ярмарок у храмі»

1956

- Лі Хуан Цзи (*Li Huan Zhi*, 1919-2000) «Весняний фестиваль»

1957

- Лі Жуан (*Liu Zhuang*, 1932-2011) «Сюїта з п'єс для спортивної зустрічі»
- Лінь Юе Пей (*Lin Yue Pei*, нар. 1932 р.) «Пісні Лі Бо»
- Ші Фу (*Shi Fu*, 1929-2007) «Синдзянська сюїта». Трилогія (№ 1 – 1957, № 2 – 1959, №3 – 1969)
- Оу Янь Цяньшу (*Ouyang Qian Shu*, 1926 - 2003). Дитяча сюїта.

1958

Чу Ван Хуа (*Chu Wang Hua*, 1941 - 2009) «Картини південної річки»; «Діти говорять про музику», «Прелюдії»: (№ 1. «Весняні поля вранці», № 2 «Бруньки, що набухають на кущах і деревах на березі річки», № 3 «Човен, що пливе озером»; кінцева редакція здійснена 2011 р;

- Хуан Хувей (*Huang Hu Wei*, нар. 1932 р.) «Картина Башу»
- Ван Чжень Я (*Wang Zhen Ya*, нар. 1922 р.) «Діти говорять про музику»
- Лю Фуань (*Liu Fu An*, нар. 1927 р.). Танцювальна сюїта для фортепіано «Гун фу ча»
- Цзянь Зусін (*Jiang Zu Xin*, 1931-1996) «Один день в саду»

1959

- Чень Пей Сюнь (*Chen Pei* Xun, 1922-2006). Сюїта з обробок гуандунських народних пісень («Грім у сухий сезон» і «Осінній місяць над тихим озером»)
- Ду Мінсінь (*Du Ming Xin*, нар. 1928 р.) «Русалонька»
- Ву Шікай (*Wu Shi Kai*, нар. 1932 р.) «Сюїта для фортепіано»
- Ге Шун Чжон (*Ge Shun Zhong*) Сюїта «Сокира Лю Хая» L

1960

- Тян Фень (*Tian Feng*, 1933-2001) «Народна сюїта з Гао Шань»
- Яо Ша (*Yao Sha*, 1917-1967) «Портрети»

1961

- Чу Ван Хуа (*Zhu Wang Hua*, 1941-2009) Сюїта «Картина з життя у Цзяньнані»; сюїта з трьох прелюдів «Вітер у бамбукових заростях»

1962

- Чжу Цзянь Ер (*Zhu Jian Er*, нар. 1922 р.) «П'ять народних пісень з Юньнаню»
- Джін Сянь Лю (*Jin Xiang Liu*) «Люй Шаньє» (*Lui Sanjie*)

1964

- Лінь Юе Пей (*Lin Yue Pei*, нар. 1932 р.) «Пісні Лі Бо»

1976

- Ду Мін Сінь (*Du Ming Xin*, нар. 1928 р.) «Танці для молоді», Сюїта з балету «Червоний жіночий загін»

1978

- Тан Дун (*Tan Dung*, нар. 1957 р.) «Спогади про вісім акварельних картин»;
- Чень Мін Чжи (*Chen Min Zhi*, 1925-2009) Сюїта з прелюдій «Вісім мініатюр для фортепіано»

1979

- Ван Лісань (*Wang Li San*, 1933 - 2013) «Роздуми про картини Кайї Хігашиями»
- Цюй Ши Гуан (*Cui Shi Guang*, нар. 1948 р.) «Про звичаї у Шан Дунь»
- Жан Дін Сян (*Jiang Ding Xian* (1912-2000) «Подорож у Ганьсу»

1980

- Цзянь Зусін (*Jiang Zu Xin*, 1931-1996) «Колекція гірських квітів»
- Ні Хонь Джін (*Ni Hong Jing*, нар. 1935 р.) «Національна сюїта Чжуанів»

1982

Дін Шаньде (*Ding Shan De*, 1911-1995) «Весняна подорож», «Нічні звуки циня»

- Шен Хуан Сін (*Shen Chuan Xin*) «Народні пісні провінції Юньнань»

1984

- Хуан Цзіхао (*Huang Zhihao* нар. 1956 р.) «Комбінація довгого і короткого»

1985

- Цюй Бін Юань (*Cui Bing Yuan*, нар.1956 р.) «Тибетські замальовки»
- Лі Бін Ян (*Li Bin Yang*) «Сюїта для Афанти»
- Мо Фан (*Mo Fan*, нар. 1949 р.) «Світлини Західного озера» (A collection of photos from Western Lake)»
- Цюань Зіхао (*Quan Ji Hao*, нар. 1956 р.) «Поєднання довжин»

1986

- Лі Інь Хай (*Li Ying Hai*, 1927-2007) «Зоопарк», «Акробатичні замальовки»
- Ло Чжон Жон (*Luo Zhong Rong*, нар. 1924 р.) «Три фортепіанні п'єси»: № 1 «Токата», № 2 «Рів'єра», № 3 «Арабеска»

1987

- Ся Лянь (*Xia Liang*) «Картини з життя Сішуанбаньни»

1991

- Бао Юанькай (*Bao Yuan Kai*, нар. 1944 р.) «Китайські родинні почуття» і «Китайські видовища і звуки» (*Chinese sights and sounds*)
- Чжу Пейбінь (*Zhu Pei Bin*, нар. 1972 р.). «24 п'єси на теми китайських народних мелодій»; Сюїта з варіацій на тему народної пісні провінції Юньнань «Тече річка»

1992

- Чжу Сяою (*Zhu Xiao Yu*) Сюїта на теми з традиційної китайської опери «Піонова альтанка»
- Чжу Цзянь Ер (*Zhu Jian Er*, нар. 1922 р.) «Враження від Південного Китаю»

1994

- Чжан Жао (*Zhang Zhao*, нар. 1964 р.) Сюїта «Три балади з Південного Юньнаню»

- Дун Лі Цян (*Dong Li Qiang*, нар. 1963 р.) «Сюїта для фортепіано»
- Лінь Юе Пей (*Lin Yue Pei*, нар. 1932 р.) «Колекція естетичних вражень»

2000

- Жао Сі (*Zhao Xi*, нар. 1973 р.) Сюїта-фантазія «Тропічна риба»

2001

- Чен Мін Чжи (*Chen Min Zhi*, 1925-2009) «Вісім мініатюр для фортепіано»

2002

- Фань Сяомін (*Fang Xiao Min*, нар. 1956 р.) «Поетичне ім'я Китаю»
- Сюй Цзян Цянь (*Xu Jian Qiang*) «Щоденник студента»

2007

- Дун Лі Цянь (*Dong Li Qiang*, нар. 1963 р.) «Сюїта для фортепіано»
- Чжу Пейбінь (*Zhu Pei Bin*, нар. 1972 р.) Сюїта з варіацій на теми народних пісень провінції Шаньсі

2011

- Гунь Сяо Тінь (*Gong Xiao Ting*) «Нарис про Cirus»
- Брайт Шен (*Bright Zheng*, нар. 1955) «Моя пісня»
- Чу Ван Хуа (*Chu Wang Hua*, нар. 1941 р.) «Прелюдії»: «Весняні поля вранці», «Бруньки, що набухають на березі річки», «Човен, що пливе озером»
- Лям Шунь (Lam *Shun*, нар. 1975 р.) «Маленька людина-лялька і нещасний велетень»

2013

- Ду Мін Сінь (*Du Ming Xin*, нар. 1928 р.) «Для юнацтва нового покоління»

2018

- Лю Суола (*Liu Suola*, нар. 1976 р.) сюїта для двох фортепіано «Зима і Весна»
- Ші Фухун (*Shi Fuhong*, нар. 1979 р.) Сюїта-фантазія для фортепіано в 4 руки «Слід часу».

Після 2018 р. спостерігається перенесення уваги китайських композиторів до створення оркестрових творів (камерного і великого симфонічного) та творів

театрально-сценічних жанрів. Значне зниження ефективності написання нових композицій у сфері сюїтної музики і появи нових інших циклічних творів зумовлене рядом факторів, серед яких у першу чергу постає перенесення акцентів зі створення академічних композицій для фортепіано в бік естрадної, популярної і розважальної музики, що від початку XXI ст. набирає глобальних обертів. Т. Левітт зауважував, що сьогодні глобалізація охоплює всі сфери діяльності людства, … і що таким є сучасний спосіб його існування [86, с. 3]. Зростання споживчої культури і комерціалізація всіх сфер музичного мистецтва має справді відчутний вплив на поступ академічної музики, яка перебуває в умовах постійної конкуренції з продукцією мас-медіа і домінування культури шоу-бізнесу.

Істотні наслідки в призупиненні розвитку професійної композиторської творчості були спричинені глобальним поширенням від 2019 р. інфекційної хвороби COVID та її спалахом, який розвинувся в пандемію, що охопила всю територію Китаю. В музичному житті внаслідок суворих розпоряджень уряду щодо тотального обмеження будь-яких контактів серед населення та ускладнення виїзду за кордон, на декілька років пригальмувалась або в більшості провінцій навіть повністю «завмерла» концертна діяльність виконавців. З огляду на те, що сюїтний жанр сягнув у Китаї до 2019 р. нечуваного розвитку, навіть своєрідного піку, із припиненням їх створення, як і творів інших жанрів, пов’язується й значна «бездіяльність» композиторів, які завжди створювали свої опуси для конкретних концертів, фестивалів чи конкурсів, для виконавців, для шкільної учнівської / студентської аудиторії тощо і в ситуації, що склалась, відмовлялтсь писати «в стіл». Від 2024 р. щодо різних жанрів композиторської творчості ця ситуація почала виправлятись, проте жодної з нових сюїт ще не створено.

Як вже відзначалось, від перших прикладів входження сюїт у китайську фортепіанну композиторську творчість надалі проявлялось у значному жанровому розмаїтті. Хоча є багато прикладів, аналогічних до західноєвропейської музики – поліфонічних, варіаційних циклів, сюїт з

ознаками балади, фантазії, сюїт з п'єс для дітей та ін., вбираючи в себе досвід Заходу, китайські композитори відразу визначились у своїх магістральних тенденціях і знаходили для своїх творів індивідуальні підходи.

Ці тенденції виявились у жанрових проявах, у вельми розлогій образно-тематичній сфері та стилістиці творчості:

А. Щодо **жанрового розмаїття**, в ході аналізу було виділено такі сегменти:

1) ***танцювальні сюїти***, ознакою яких, на відміну від європейських, є спирання на теми давніх і сучасних фольклорних інструментальних мелодій Китаю:

Дін Шаньде «Танці Сінцзян»

Ма Сіцун Сюїта «Три танці» і «Сюїта з Хуа-Юань»

Лю Фуань Танцювальна сюїта «Гун фу ча»

Ду Мінсінь «Танці для молоді»

Чжу Пейбінь «Національна сюїта Чжуанів»

Ні Хонь Джін «Національна сюїта Чжуанів»;

2) Сюїти, що складались ***на матеріалі народних пісень*** різних провінцій Китаю (їх є найбільша кількість, в роботі виділено найпоказовіші):

Сан Тон «Вінок із семи монгольських квітів» на теми народних пісень Внутрішньої Монголії і «У далекому місці» на тему пісні провінції Цінхай

Тан Дун «Спогади про 8 акварельних картин» з використанням тем хунанських народних пісень

Чжоу Гуанжень «Народні пісні провінції Шаньсі»

Шен Хуан Сін «Народні пісні провінції Юньнань»

Тянь Фень «Народна сюїта з Гао Шань»

Хуань Цзіхао «Поєднання довгого і короткого» на матеріалі пісень народу Корьо провінції Гірін

Чжу Цзянь Ер «П'ять народних пісень з Юньнаню»

Чень Пей Сюнь «Грім у сухий сезон» і «Осінній місяць над тихим озером» на теми китайських народних пісень

Чжу Пейбінь «24 п'єси на теми китайських народних мелодій» і «На теми народних пісень провінції Шаньсі»

Бао Юанькай «Китайські видовища і звуки» (*Chinese sights and sounds*), до якої увійшли 24 п'єси з опрацюванням мелодій міського пісенного і танцювального фольклору провінцій Шаньсі, Хебей, Юньнань, Сичуань і Цзяньсу.

3) Сюїти ***в формі циклу прелюдів***:

Ван Жень Я «Діти говорять про музику»

Чу Ван Хуа «Прелюдії» і «Вітер у бамбукових заростях»

Чен Мін Чжи «Вісім мініатюр для фортепіано»

Цзянь Вень Є «Сезонні поезії селян»,

або творів інших малих форм:

Ло Чжон Жон «Три фортепіанні п'єси»: Токата, Рів'єра та Арабеска

4) ***Сюїти-балади*** з притаманними цьому жанру елементами любовної лірики, фантастики, мандрівок і пригод:

Чжан Жао «Три балади з південного Юнньнаню», що є найбільш яскравим і високопрофесійним прикладом цього сегменту, в якому в коротких п'єсах поєдналась реальне і фантастичне, картинно-мальовниче і драматичне;

5) ***Сюїти-фантазії*** з властивими романтичним фантазіям рисами програмності, свободою в побудові форми окремих номерів і викладом західноєвропейських фантазій XX ст. із використанням картинних сонорних ефектів та засобів додекафонії:

Жао Сі «Тропічна риба»

Ші Фухун «Слід часу»

6) ***Сюїтні цикли з ознаками варіацій:***

Дін Шаньде Сюїта з варіацій на теми китайських народних пісень, «Нічні звуки циня»

Чжу Пейбінь Сюїта з варіацій на теми народних пісень провінції Шаньсі,

Сюїта з варіацій на тему народної пісні провінції Юньнань «Тече річка»

Брайт Шен «Моя пісня»

7) ***Сюїти для дітей***:

Хуан Хувей «Поліфонічні дрібнички»

Оу Янь Цяньшу «Дитяча сюїта»

Дін Шаньде «Дитяча сюїта»

Ду Мінсінь «Для юнацтва нового покоління»

Лі Інь Хай «Зоопарк»

7) Сюїти ***на теми з китайських опер і балетів***:

Ду Мінсінь сюїти на теми з його власних балетів «Русалонька» і «Червоний жіночий загін»

Чжу Сяоюй Сюїта на теми з традиційної китайської опери «Піонова альтанка»

Є також приклади створення фортепіанних сюїт з тем хорових кантат, симфонічних творів та інструментальних концертів – наприклад, «Вінок із семи монгольських квітів» Сан Тона. Серед великої кількості проаналізованих фортепіанних сюїт виділяємо як окремий цей сегмент творчості китайських композиторів у сфері фортепіанної музики. Їх поява стала наслідком праці над перекладами творів великих театральних форм і симфонічної музики (в роботі його виділено під № 7). Появу перекладів творів (або їх частин) великих форм пояснюємо кількома обставинами. Звісно, головною причиною після завершення Культурної революції була велика недостатність яскравих зразків творів національних композиторів для постійного концертного виконання і, тим більше, для їх популяризації за межами країни. Наслідком «очищення» урядом Мао існуючої музичної спадщини від найменших проявів іноземного та від впливу творів «ворожої» західної культури стало кількісне, ідеологічне і тематичне зубожіння репертуару. Пригадаймо в цьому контексті затвердження урядових документів про заборону виконання всіх творів зарубіжних композиторів і більшості творів китайської народної і професійної музики, створеної до 1966 р., масові акції знищення музичних інструментів європейського симфонічного оркестру (серед найбільше «потерпілих» були самі інструменти фортепіано і твори фортепіанної музики), про акції страти

кращих виконавців і композиторів, закриття консерваторій або примусове скерування їх професорів на роботу в полях та на заводах.

Тенденції років застою в ідеології країни диктували необхідність створення нового мистецтва, яке б відповідало вимогам часу. І в роки Культурної революції, яка тривала десять майже безплідних років, і після її завершення, прагнення композиторів до відновлення і розширення виконавського репертуару призвело до особливого розуміння необхідності втілення у творчості не лише тем оспівування природи свого краю, сюжетів національних обрядів і створення об'єднаних у цикли опрацювань пісенних і танцювальних мелодій. У музичній творчості широке відображення знайшли теми подвигу і героїчної боротьби китайського народу (або його окремих представників) за своє визволення, взяті з реального історичного минулого або сьогодення. В цей час з'явилось чимало таких творів: опери «Легенда про червоний ліхтар», «Спритне захоплення Тигрової гори», «Рейд підрозділу Білого тигра», балет «Червоний жіночий загін», симфонії «Ріка Хуанхе» Сіань Сінхая, «Героїчна симфонія» Тан Дуна, оркестрові увертюри «Свято» Ши Вань Чуня і «Блага звістка з Пекіна в село» Чжена Лу, хоровий твір «Реквієм про Землю» Гуань Ся, аранжування п'єс для фортепіано соло «Червоні квіти цвіли на горі» Ван Цзянь Чжона, «Озеро Хунху» Хан Мінсіо тощо.

Щодо можливості втілення дуже актуальної на той час тематики подвигу і боротьби за свободу в фортепіанній творчості форма багаточастинної сюїти з її можливістю докладного опису нерідко й декількох героїчних образів і послідовного викладу окремих сюжетів виявилась надзвичайно відповідною. Так прийшла ідея створення сюїт на матеріалі сюжетів найбільш відомих опер та балетів революційного періоду, що в той час мали найбільшу здатність емоційного впливу на суспільство. Для таких творів запозичувались не лише актуальні сюжети, але й багатство вже дуже відомих і улюблених мелодій. Таким чином, створення фортепіанних сюїт цієї тематики надавало можливості ще більш широко популяризувати чудову, вже апробовану часом музику і, між іншим, піднести популярність свого імені.

До високохудожніх зразків цього жанру належать згадувані фортепіанні сюїти Ду Мінсіня «Русалонька» і «Червоний жіночий загін». Остання (1976) створена на матеріалі найбільш відомих та улюблених мелодій з однойменного балету композитора. Балет він створив з матеріалів своєї опери «Легенда про червоний ліхтар», яку написав 1965 р. напередодні Культурної революції. Серед небагатьох інших музичних вистав цей балет у числі перших в роки Культурної революції отримав спеціальний дозвіл на постановки, оскільки відповідав вимогам «зразкової революційної вистави»[3].

В основі змісту опери є правдива історія про комуністичних агентів, що, працюючи під час китайсько-японської війни на таємному залізничному вокзалі, воювали з японськими загарбниками. В основу балету покладено одну з сюжетних ліній опери про оспіваний у народних піснях подвиг сільської дівчини У Цин Хуа – героїні війни 1930 р., що відбувалась на території південного китайського острова Хайнань. Патріотичні мотиви, використання народних мелодій і навіть сміливе залучення до оркестрової симфонічної партитури декількох народних інструментів (сони, ерху, сяо і ударних) сприяли визначенню балету як «зразкової революційної вистави», схваленню музики урядовцями і залученню балету до числа дозволених до постановок.

На створення фортепіанної сюїти «Червоний жіночий загін» Ду Мінсіня надихнула можливість послідовного відтворення сюжету балету засобами фарб фортепіано і матеріалу використаних в ній мелодій патріотичних народних пісень на теми історичного минулого Китаю. Серед них – «Червоні лілії на світанку» з розлогою темою в маршовому ритмі і журлива та лірично-м’яка пісня про події визвольного походу Червоної армії 1934-1936 рр. «Червоні маки цвіли на горі». В пісні розповідається, як перед взяттям останнього рубежу бійці «побачили гору, всіяну червоними урочисто-квітучими маками, що радісно немов передвіщали перемогу» (цитата наведена з поетичного тексту пісні). Саме ці пісні й стали основою тем фортепіанної сюїти Ду Мінсіня. Їх

[3] «Зразковими революційними виставами» в 1960-1970-х роках називали оперні та балетні твори, що під впливом агітаційних гасел являли собою революціонізовану в дусі тодішніх вимог модель пекінської опери. Вони були єдиним музично-театральним жанром, дозволеним у часи Культурної революції.

використання мало важливе значення в сенсі філософського осмислення композитором символіки картини природи і відтворення засобами фортепіано гами емоцій від її споглядання.

Мистець завжди прагнув до вищого ступеню досконалості своїх творів, тому здійснював по декілька редакцій кожного з них, шукаючи можливостей їх презентації в інших жанрах, формах і в різному тембровому звучанні. Тому в творчості Ду Мінсіня знаходимо по кілька версій одного й того ж твору, як це бачимо на прикладі виникнення обох фортепіанних сюїт: фортепіанна сюїта «Русалонька» є другою версією (балет – сюїта), а «Червоний жіночий загін» – третьою (опера – балет – сюїта).

Сюїту «Червоний жіночий загін» складають сім п'єс із відібраних з балету танцювальних номерів: «Тренування в червоному жіночому загоні» (№1), «Танець червоноармійців з мечами» (№2), «Вступ У Цин Хуа до жіночого загону» (№3), «Червоноармійці як єдина сім'я» (№4), «Веселі воїни-жінки» (№5), «Жертва Хун Чан Цина» (№6) і «Сміливо, вперед!» (№7).

У семи частинах сюїти послідовно відтворено картини неймовірних випробовувань У Цин Хуа, яка змогла втекти від японського тирана і, приєднавшись до війська Червоної армії, стала активною учасницею боротьби і допомогла звільнити острів від іноземних поневолювачів. Сам композитор відзначав необхідність у виконанні сюїти піаністами використання, як способу утворення звуку, особливих артикуляційних прийомів для досягнення колористичних ефектів гри на національних китайських і європейських академічних інструментах [180, с. 171].

В історії постановок балету китайці надзвичайно пишаються тим, що саме цей твір, сюжет якого є особливо дорогим для кожного з них, а музику вважають однією з найпрекрасніших серед китайських творів XX ст., був представлений 1972 р. президентові Сполучених Штатів Америки Р. Ніксону під час його візиту до КНР.

Балет до теперішнього часу входить до числа найбільш відомих і виконуваних у світі, його постановки впродовж півстоліття незмінно збирають

переповнені зали, проте, версія цієї фортепіанної сюїти Ду Мінсіня як одного з кращих зразків, все ще залишається маловідомою.

Розгляд фортепіанної сюїти «Русалонька» подаємо в підрозділі 2. 2. 3 в контексті аналізу раннього періоду розвитку сюїтного жанру.

Б. Вельми розмаїтими є сюїти китайських композиторів ***за образно-тематичним змістом***. При аналізі їх згруповано і систематизовано за такими основними ознаками:

1) найбільше фортепіанних циклів присвячено змалюванню або відтворенню засобами фортепіано ***замальовок образів природи***. Окремі частини таких творів являють собою вишукані мальовничі картини споглядання природи Китаю, замилування нею та відтворення при її споглядданні роздумів про буття і сенс життя. Джерелами подібного ставлення до природи при музикуванні є давня, від незабутніх часів усталена в Китаї традиція, зокрема в сенсі розуміння призначення слухання і виконання музичних інструментальних творів. Це знаходить своє глибоке коріння в давньому фольклорі та в національній літературі. Зазвичай, твори цього змісту позначені достатньо складними сюжетами і вельми докладним їх розвитком. Щодо мальовничої сутності, вкажемо хоча б на самі назви окремих частин сюїт, наприклад у «Прелюдіях» Чу Ванхуа: «Весняні поля вранці», «Бруньки, що набухають на березі річки», «Лодка, що пливе озером». Або в сюїті Чжан Чао «Три балади з південного Юньнаню»: «Гірська дитина», «Гірський місяць», «Гірський вогонь».

До найбільш показових належать:

Дін Шаньде «Весняна подорож», «Нічні звуки циня»

Чу Ван Хуа «Вітер у бамбукових заростях»

Мо Фан «Збірка фотографій із Західного озера»

Цюй Бін Юань «Тибетські замальовки»

Чу Ван Хуа «Картини південної річки»

Чжу Цзянь Ер «Враження від Південного Китаю»

Цзянь Зусін (*Jiang Zu Xin*, 1931-1996). «Один день в саду»

Лі Хуан Чжи «Весняний фестиваль»

Лю Суола «Зима і Весна»

2) цикли, створення яких ***навіяно сюжетами китайських легенд, переказів, казок та обрядів***:

Ду Мінсінь «Русалонька», в якій використано мелодії весільного обряду

Тан Дун «Спогади про вісім акварельних картин» – мелодії обрядів святкування повного місяця та похоронного обряду

Гунь Сяо Тінь «Нарис про Cirus»

Цюй Ши Гуан «Про звичаї в Шань Дунь»

Ге Шун Чжон «Сокира Лю Хая»

Цзянь Вень Є «Сезонні обрядові поезії селян»

Лям Шунь «Маленька людина-лялька і нещасний велетень»

3) сюїти, в яких змальовано картини ***життя різних народностей та етнічних меншин*** Китаю:

Цюй Бін Юань «Тибетські замальовки»

Дін Шаньде «Танці Сінцзян»

Чу Ван Хуа «Картина з життя у Цзяньнані» і «Національна сюїта Чжуанів»

Шен Хуан Сін «Народні пісні провінції Юньнань»

Чжу Цзянь Ер «П’ять народних пісень Юньнаню» і «Враження від Південного Китаю»

Чжан Жао «Три балади з південного Юньнаню»

Чжу Пейбінь Сюїта з народних пісень провінції Шаньсі»

Тянь Фень «Народна сюїта з Гао Шань»

Сан Тон «Вінок із семи монгольських квітів»

Цюй Шигуан «Про звичаї у Шань Дуні»

Бао Юанькай «Китайські видовища і звуки» на матеріалі народних мелодій провінцій Шаньсі, Хебей, Юньнань, Сичуань і Цзяньсу

Ся Лянь «Картини з життя Сішуаньбаньна»

Чень Пей Сюнь «Сюїта з обробок гуандунських народних пісень»

4) об'єднані в цикл п'єси, створені під враженням ***споглядання витворів образотворчого мистецтва*** китайських художників або ***світлин фотографів***:

Тан Дун «Спогади про вісім акварельних картин»

Ван Лісань «Роздуми над картинами Кайї Хігашиями»

Лінь Юе Пей «Колекція естетичних вражень»

Яо Ша «Портрет»

5) об'єднані в сюїті п'єси, навіяні враженнями творів китайської ***поезії та прозової художньої літератури***:

Лінь Юе Пей «Пісні Лі Бо» і «Три вірші Лі Бо» («Храм на вершині гори», «Ніч», «Монах Цзюнь Шу грає на лютні»)

Цзянь Вень Є «Сезонні обрядові поезії селян»

6) сюїти, що виникли як ***музичні портретні замальовки***:

Джін Сянь Лю «Люй Шаньє» (*Lui Sanjie*),

Яо Ша «Портрет»

Лям Шунь «Маленька людина-лялька і нещасний велетень»

7) присвячені ***спортивним змаганням***:

Лі Жуан «Сюїта для спортивної зустрічі», в якій розміщені п'єси для виконання гімнастичних танців, рухів під час гри в бадмінтон, маршування тощо

Лі Ін Хай «Акробатичні замальовки»

8) присвячені тематиці зі **студентського життя**:

Сюй Жан Цян «Щоденник студента»

9) присвячені оспівуванню ***праці, життя, історичних подій, величі китайського народу та його вождів:***

Жан Вень Є «Сезонні поезії селян»

Хуан Хувей «Картина Башу»

Тянь Фень «Народна сюїта з Гао Шань»

Тан Дун «Спогади про вісім акварельних картин»

Цюй Ши Гуан. «Про звичаї у Шан Дунь»

Ся Лянь «Картини з життя Сішуанбаньна»

Бао Юанькай «Китайські родинні почуття»

Фан Сяомін «Поетичне ім'я Китаю»

Ши Фу Трилогія «Синцзцянська сюїта»

Аналіз образно-тематичного змісту дозволив зробити висновок, що в річищі інших жанрів музичної творчості композиторів Китаю фортепіанні сюїти постають широким полем не лише втілення програмного змісту, але й провідних концептів китайської культури – природи, ритуальної обрядовості, Батьківщини, національного, казково-міфологічного.

В. В роботі систематизовано сюїтні твори за **стильовими тенденціями.**

Стильовими закономірностями фортепіанних сюїт китайських композиторів стали яскраво виражений національний стиль музичної мови та синтезування західних і східних традицій, що позначилось на поєднанні традиційного арсеналу засобів музичної виражальності і європейських стильових елементів. Найбільш яскравими виразниками цього стали царювання органічно вписаної в західноєвропейську гармонію пентатоніки як об'єднуючого стрижня і виразника природи китайських мелодій, загострене чуття сонорики, тісний зв'язок з народними пісенно-танцювальними жанрами, наслідування тембральними засобами фортепіано звучання європейських і традиційних китайських інструментів, звуків природи; тяжіння до програмної зображальності.

В сенсі надання китайськими композиторами переважаючій більшості своїх творів програмних назв, які нерідко стають надто розлогими і з докладною конкретизацією, Лю Є відзначає про сутність специфіки такого тяжіння як «наслідку ментального коду нації, що виявляється в використанні психолого-наслідувального (або репрезентативного) типу програми …, як поєднання традиційної національної верстви музичної виражальності і європейських стильових елементів [214, с. 156-157].

Сучасні композиційні техніки дуже поступово засвоювались і використовувались композиторами Китаю. Першість у цьому належить тим із них, що працювали в галузі створення музики для фортепіано. Вперше риси імпресіоністичної стилістики європейської музики представив у фортепіанних варіаціях «Голуба квітка» (1953) Ван Лісань. Пізніше він продовжив працю над імпресіоністичними замальовками у фортепіанній сюїті «Роздуми про картини Кайї Хігашиями» (1979). Ці твори мають значення не лише першості серед китайських композиторів у зразковому використанні засобів музичного імпресіонізму, але в їх використанні стосовно опрацювання зразків дуже давньої китайської музики.

Використанням сонористичних прийомів захоплювався Чжу Пейбінь, про що переконливо засвідчують його сюїта «24 п’єси на теми китайських народних мелодій» і «Варіації на тему народної пісні провінції Юньнань «Тече річка» (обидва створені 1991 р.). В цих творах спостерігаємо використання звукописних прийомів імпресіонізму як «політність» пасажів з паузами, використання секундово-квартових акордових побудов немов мазків фарб та інші специфічні прийоми.

Важливою характерною рисою використання елементів сучасних композиторських технік та стилів стало органічне поєднання авангардних елементів музичної мови зі збереженням ладових та метроритмічних засад національної народної музики. До таких належить сюїта «Спогади про вісім акварельних картин» Тан Дуна. Інновації композиції Тан Дуна полягають, перш за все, в прагненні наслідувати звуки природи не стандартними музичними прийомами, а методом використання природних матеріалів – каміння, води, дерева. Інноваційність його стилю полягає і в змішування музичних традицій «реді-мейдів», мультимедійності та театрально-ритуальної образності.

Першим у використанні додекафонії став Сан Тон – учень німецьких композиторів Ф. Френкеля і Ю. Шльосса, що вперше в практиці китайських композиторів спробував поєднати національну пентатонну мелодію з атональними гармонічними послідовностями. Це виявилось у його ранньому

варіаційному циклії для фортепіано «У далекому місці» (1947). На зорі сходження китайської композиторської школи для фортепіано 1952 р. Сан Тон створив сюїту «Сім п'єс на теми монгольських народних мелодій». Янь Чжихао писала: «В окремих п'єсах цього циклу бачимо застосування додекафонії як техніки, що сприяла прагненню композитора максимально підсилити емоційне напруження і деформувати художній образ» [204, с. 131].

Захопленість Сан Тона гостротою виражальних можливостей експресивних елементів музичної мови, серед яких, крім засобів атональності з її відсутністю ладового центру та ладових тяжінь між звуками, виявилось використання альтерації щаблів пентатонного звукоряду і розбудова гармонічної вертикалі. Органічне сприйняття і використання цих засобів з'явились внаслідок відвідування лекцій Ю. Шльосса і Гурлітта. Обидва вони були учнями та послідовниками найбільш яскравих представників музичного експресіонізму А. Шенберга і А. Берга. Після приходу в Німеччині фашистської влади, вони емігрували до Китаю, де продовжили читання лекцій з сучасних тенденцій і стилів китайським студентам.

Поєднання елементів національної музичної мови з серійною технікою вперше спостерігаємо в сюїті «Вісім мініатюр для фортепіано» Чен Мін Чжи (2001).

Свіжістю, новизною і незвичністю характеризується сюїта Цюй Бін Юаня «Тибетські замальовки» (1984), що стала першим зразком опрацювання етнічних народних пісень поза тональністю.

Експериментальні пошуки в галузі метроритміки в циклі «Поєднання довжин» (1985) здійснював Цюань Цзіхао.

Використання індивідуальних специфічних прийомів модерної музики знаходимо в сюїті «Комбінація довгого і короткого» Хуана Цзіхао (1984). Опрацьовуючи корейські ритми, композитор використовує математичний метод «поперекового перетину», який вирішує способом презентації ритмічно характеристичної теми і потім немов розщеплює її ритміку (не видозмінюючи саму мелодичну тему!) в перемінному метрі.

Про відмінне від європейської лінійної спрямованості відчуття часу влучно висловилась китайська дослідниця Сун Хан, яка відзначила: «Незважаючи на модерність мислення та засвоєння всього арсеналу європейської композиторської техніки, в творах китайських композиторів майже завжди присутня та медитативна самозаглибленість, яка презентує інше відчуття часу» [140, с. 3].

До модерних циклічних творів в сенсі використання великої кількості сонорних ефектів, імітації шляхом ритмічного вирішення звучання традиційних барабанів і шумових інструментів та специфіки застосування педалі, належать сюїти Чень Ї, Фу Шихун і Лю Суоли.

В подальших розділах роботи подаємо аналіз семи сюїт, що, на нашу думку, виявляються найбільш показовими. Кожна з них презентує зразок індивідуального, неповторюваного в творчості інших китайських композиторів, а в окремих випадках експериментального або й навіть евристичного вирішення способу написання сюїти. Окремим блоком, для якого виокремлено два зразка, пропонуємо розгляд фортепіанних сюїт, що виникли в результаті перекладів і транскрипцій окремих частин музично-театральних творів.

2. 2. Найпоказовіші сюїти китайських композиторів доби Нового Китаю в контексті репрезентації стильових знахідок

Після перших звернень до фортепіанної сюїти Лю Сюйаня і Ма Сіцуна в другій половині 1930-х рр. та їх захопленої найвищої оцінки в різноманітних мистецьких колах, у подальшій творчості композиторів Китаю Нової доби спостерігаємо прагнення до продовження розвитку цього жанру, що позначилось у створенні значної кількості нових сюїтних творів. У заснуванні та розвитку цього нового для китайської музичної культури жанру подібний невпинно стрімкий злет упродовж перших п’ятдесяти років можемо аргументувати насамперед усвідомленням китайськими композиторами найважливішої для них тенденції ранньої західної сюїти – безпосереднього зв’язку з народною (танцювальною) музикою (адже використання музичного

матеріалу фольклорних джерел було історично обумовленим фактором зв'язку сюїти з жанрами народної творчості), а також ідеєю створення самодостатнього композиційного і жанрового феномену – нового принципу циклізації з ідеєю єдності у множинності, дискретності при драматургічній цілісності і автономності кожної з частин та свободи в кількості, порядку і способах їх об'єднання.

Щоправда, китайські фортепіанні сюїти цього першого періодусуттєво відрізняються від західних перших сюїт. Їх неповторну індивідуальність відразу визначили глибока прихильність до картинності і програмності, напрочуд широке образне багатство, яскраво виражений свій національний стиль музичної мови з його специфічними особливостями мелодики і метроритміки різних етносів Китаю, використання особливостей національних народних танців і пісень як жанрових першооснов сюїти і жага намагання кожного композитора внести в сюїтне мистецтво дещо особливе, індивідуальне та навіть евристичне. В цих рисах приховуються сутність ментального мислення китайських музикантів і неухильність наслідування традицій. Збереження національного стилю – ось що в усі часи особливо схвалювалось, підтримувалось державою і було справжнім щирим прагненням китайських композиторів.

Питання визначення специфіки китайської сюїти є справді багатовимірним і передбачає низку площин їх вивчення.

При аналізі фортепіанних сюїт окресленого періоду було відібрано найбільш показові, на нашу думку, зразки. В кожному із запропонованих прикладів презентовано індивідуальність пошуків композиторів у способах утілення їх творчих задумів.

2. 2. 1 Цзянь Зусін «Ярмарок у храмі» (1958) як ранній зразок утілення інноваційних винаходів

Цзянь Зусін (*Jiang Zuxin*, 1913-1996, нар. у м. Ченду, провінція Сичуань). На творчість майбутнього композитора вирішальний вплив мали враження

дитинства: батьки-аматори співали у трупі місцевої Пекінської опери, а сам він навчався гри на ерху та гуцині і мріяв стати письменником. Професійно вивчати музику його спонукало знайомство під час концертів з симфоніями № 5 і № 6 Л. ван Бетховена і № 9 «З нового світу» А. Дворжака, в якій його привабили мелодійна, ритмічно вибаглива і феєрично-блискуча музика.

1957 р. Цзянь Зусін закінчив навчання в Шанхайській консерваторії по класу віолончелі і композиції у Дена Енджі. В роки навчання, спостерігаючи за інтенсивним процесом входження фортепіанного мистецтва в китайський культурний простір, серйозно захопився вивченням композиції і фортепіанної творчості європейських та китайських композиторів. Від 1961 р. працював професором композиції в Харбінській академії мистецтв; від 1985 р. – Сіанської консерваторії. За винятком декількох творів (найбільш важливими серед них є Симфонія, Концерт для флейти з оркестром і Скрипкова соната) повністю присвятив свою композиторську працю створенню музики для фортепіано. Кращими його творами стали фортепіанні сюїти «Ярмарок у храмі» (дипломна робота, 1957), «Один день в саду» (1958) і «Колекція гірських квітів» (1980), кожна з яких є зразком художньої досконалості. У творчості композиторів Китаю Цзянь Зусін залишається одним з тих небагатьох, що майже виключно присвятили свою працю створенню музики для фортепіано соло.

У 1950-х роках фортепіанна творчість композиторів Китаю щойно починала ставати на шлях професіоналізації – і в сенсі оволодіння західними музичними формами, стилями та методами письма, і в сенсі розвитку професійної технічної виконавської майстерності. Враховуючи час виникнення перших двох циклів («Ярмарок у храмі» і «Один день в саду»), слід збагнути, що найважливішим для композитора ставало бажання створити таку музику для фортепіано, яка б синхронізувалася з національною стилістикою і відповідала б естетичним звичкам суспільства. Не менш важливою залишалась прагматична мета – розширити можливості базового тренування пальцьової техніки і, таким чином, залучити свої твори до навчальних програм і виконання найширшими колами виконавців.

Фортепіанні твори Цзянь Зусіна швидко привернули увагу піаністів Китаю, але, можливо, через надмірну скромність композитора, його кількаразові відходи впродовж життя від музичної творчості, спричинені політичними, соціальними обставинами і тяжкою хворобою, що супроводжувала його в роки кращих творчих ініціатив, вони незаслужено виконуються вкрай рідко. Початок справжньої популяризації творчості Цзянь Зусіна відбувся лише наприкінці його життя – в 1990-х рр. і пов'язується з ініціативою молодої талановитої піаністки Бянь Мен[4] (*Bian Meng*). У 1993 р. в м. Сіань (провінція Шаньсі) в її виконанні (на той час аспірантки Петербурзької консерваторії) відбувся перший концерт з творів Цзянь Зусіна. До програми було включено Сонату № 1 і кращу з сюїт композитора «Ярмарок у храмі». Концерт мав гучний резонанс у китайській пресі, відзначався високий професійний рівень уперше почутих творів композитора. В одному з номерів сіанської «Народної газети» відзначались твори Цзянь Цусіна як «представника нової місцевої музичної індустрії, що показує інноваційну китайську фортепіанну музику в сучасному стилі» [12, с. 4]. Цього ж року Бянь Мен повторила цю концертну програму в Пекіні. За ініціативи і під керівництвом Бянь Мен інший талановитий китайський піаніст, Конг Сяньдун (*Kong Xiangdong*), виконуючи 1995 р. в Токіо твори Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта, Й. Брамса, Ф. Шопена і К. Дебюссі, включив до концертної програми Сонату і сюїту «Ярмарок у храмі» Цзянь Зусіна. Зачаровані бездоганністю композиції і колористикою національного стилю китайського мистця, дописувачі токійської преси відзначили завоювання його музики високої репутації за межами Піднебесної.

Незаслужено не висока за життя популярність творчості Цзянь Зусіна стала причиною не лише малої кількості виконань його творів у концертах, але

[4] Бянь Мен – відома сучасна китайська піаністка, педагог і науковець. На час виконання концертів з творів Цзянь Зусіна навчалась в аспірантурі консерваторії Санкт-Петербурга, де під керівництвом С. Хентової захистила дисертацію на тему «Нариси становлення і розвитку китайської фортепіанної культури» (1994) на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Є авторкою ряду музикознавчих досліджень і організаторкою проведення значної кількості концертів з творів Цзянь Зусіня.

й наукових досліджень про них. Фрагментам життя і творчості композитора присвячено лише один із підрозділів дисертації Бянь Мен. Дослідниця вперше опублікувала надані їй композитором особисті документи (листи, фотоматеріали і три фортепіанні твори), а в дисертації здійснила аналіз його Сонати-фантазії, яку періодично виконувала в сольних праграмах.

Висока професійність, яскравий національний стиль, вишуканий чарівливий мелодизм і недослідженість творчості Цзянь Зусіна спонукала включити серед обраних у нашій дисертації найбільш показових сюїт китайських композиторів аналіз його сюїти «Ярмарок у храмі».

В цьому творі, звертаючись до китайського фольклору, композитор продовжує розвивати розпочату Діном Шаньде, Ван Лісанем, Сан Тоном і продовжену Чжоу Гуанжень та Цзяном Вень Є тенденцію використання і опрацювання у фортепіанній творчості давніх народних мелодій та сюжетів, пов'язаних з ритуально-обрядовою та казковою сферами. Така особливість у доробку китайських композиторів сформувалась як традиція від початку становлення їх композиторської практики і, відображаючи пріоритетні тематичні тенденції творчості, продовжує розвиватись до наших днів. Серед кращих творів цієї тематики: «Хуа ба бан і хвилі ріки Сян» Чжао Юань Женя, «Енергійний танець Золотого Змія» Вей Юаня, сюїти «Русалонька» Ду Міньсіня, «Про народні звичаї у Шань Дун» Цюй Ши Гуана, «Нарис про Цірус» Гонг Сяо Тіна та ін.

В сюїті «Ярмарок у храмі» Цзянь Зусін змалював картину народного свята, що віддавна відзначається в Китаї на територіях міських храмів Будди, Дао, Конфуція та різноманітних богів. Свято присвячується вшануванню Вогняного дракона (дракон у китайців – добра істота), який, за давніми легендами, врятував населення Китаю від епідемії і моровиці. Сформувавшись як традиція, свято дотепер відзначається у вересні, триває три доби поспіль і вважається одним з найбільш улюблених і веселих видовищ, сповнених чарівних ефектів і музики. Для святкування заздалегідь виготовлюється безліч маленьких і велетенських фігур Дракона, його зображенням прикрашають

фасади будинків, посуд та інші предмети щоденного вжитку, печуть пряники «дракончики», запалюють тисячі факелів та свічок, співають присвячені його добрим ділам пісні, танцюють спеціальні танці з ліхтарями і влаштовують ярмарки, де продають відповідну атрибутику.

Картинки народного святкування послідовно зображено в музиці п'яти частин циклу: № 1 «Недосконала мелодія художника-малюка», № 2 «Танок двох артистів», № 3 «Розповідь старого дідуся», № 4 «Перерваний танок Шена» і № 5 «Соціальна драма»[5].

Сюїта заснована на хайнанських пісенних і танцювальних народних мелодіях (рідною провінцією композитора була Хайнань), музика сюїтного циклу випускника консерваторії (його дипломна робота) була високо оцінена. Ван Юйхе в праці «Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новітньої історії» (1998) згадує про відгук іспитової комісії: «Це – реалізація на фортепіано характеристики традиційної музики Китаю» [27, с. 142]; «У творі, витриманому в китайському стилі, відбулось злиття національного народного мистецтва і мистецтва західного фортепіано» [27, с. 143]. Як один із кращих творів китайських композиторів у національному стилі, сюїту було представлено на VI Міжнародному фестивалі молоді та студентів (1957), де Цзянь Зусін у конкурсі за кращий національний твір отримав почесне III місце і бронзову медаль[6]. Цю інформацію знаходимо в журналі «Любитель музики», позачерговий номер якого вийшов після завершення фестивалю [130, с. 1].

В цьому журналі Цзянь Зусін особисто розповідав, що відтворюючи картину народного свята Вогняного дракона, він прагнув створити таку працю, яка б відображала найбільш характерні риси традиційної китайської музики, і яку б легко могла сприймати найширша аудиторія його співвітчизників. Справді, композитор представив у цьому творі вищий рівень майстерності мелодиста. Вишукані, естетичні мелодії п'єс, зосереджені на опрацюванні

[5] Драма – бо в заключній п'єсі змальовано трагедію смерті тисяч людей під час епідемії. Драма має радісне «чудесне» закінчення, коли, за легендою, люди, рятуючись, зібрались у храмі, а Дракон випустив з пащі чудодійний пар, силою якого знищив епідемію.

[6] На цьому ж фестивалі бронзовою медаллю був відзначений цикл ще одного китайського композитора – Сан Тона «Сім п'єс на теми монгольських народних мелодій» (1952).

зразків традиційних танців і широковідомих, щорічно виконуваних пісень свята, були легко пізнаваними слухачами, навіть незважаючи на їх немов завуальоване «чужими» європейськими гармонічними послідовностями звучання. Легке пізнавання традиційних мелодій спонукало слухачів співати їх усім залом під час слухання фортепіанного виконання циклу.

Сюїта постає яскравим продуктом свого часу. Значення цього твору полягає у вищій формі вираження особливостей, типових для китайської фортепіанної творчості – у тяжінні до вишуканої, на матеріалах традиційної музики мелодійності, у використанні ефектів звуконаслідування, в прозорості лаконічної фактури, що не перевантажується послідовностями складних і ваговитих акордів, у майже візуальному створенні конкретних сюжетних картинок та наділених глибокими почуттями лаконічних образів і, звісно, у програмності музики твору.

Новаторські прийоми композиційного письма цього циклу полягають

- у використанні принципу сюїтності навіть у побудові окремих частин;
- у використанні методу поєднання п’ятищаблевої пентатоніки і семищаблевого європейського ладу (№ 1. «Недосконала мелодія художника-малюка»);
- у широкому застосуванні поліфонічних елементів в межах пентатонного ладу: імітації, канонічні проведення теми в кількох голосах, коли наступний голос вступає до закінчення звучання мелодій в попередньому (№ 3. «Розповідь старого дідуся»);
- у нетипово надмірному для китайської музики насиченні фактури декоративними звуками (рясна альтерація основних звуків ладу, використання прийому імітації мордентів – нетипового для китайської музики мелізма (№ 2 «Танок двох артистів»), тривалих трелів і октавних тремоло (№ 5 «Соціальна драма») для посилення казкової яскравості музичного образу нереальної фантастичної істоти. До Цзянь Зусіна китайські композитори вже застосовували у фортепіанних творах

європейські мелізми, але саме цей композитор уперше довів їх використання до граничності;

- у розробці моделювання нових прийомів звукових ефектів на фортепіано для реалізації відтворення конкретних образів або сюжетів. Це проявилась у наслідуванні звучання струнно-щипкового інструменту яньцинь (китайські цимбали) і, особливо, давніх, винятково екзотичних національних ударних інструментів: шкіряних барабанів баньгу і тунгу та унікального, створеного в XIII ст. в пекінському монастирі Чжихуаси, металевого гонгу юньло, що складається з десятка або більше (інколи навіть до 24-х) підвішених на дерев'яній рамі малих гонгів (№ 4 «Перерваний танок Шена», № 5 «Соціальна драма»). Цей інструмент зустрічається виключно у народній творчості Китаю (Додаток Б № 1).

Ключем для відтворення цих ефектів є робота піаніста-виконавця над контролем пальцьової техніки (Цзянь Зусін завжди переслідував цю мету в виконавській практиці) і правильним розумінням використання педалі, яка, як уважав автор, призначена для збагачення художнього вислову виконавця.

Також приклад сюїти «Ярмарок у храмі» засвідчує закладання фундаменту дивовижної винахідливості китайських композиторів у прагненні до засвоєння досягнень західної музики при збереженні у фортепіанній творчості традицій національної культури.

2. 2. 2 Хуан Хувей. Сюїта «Картина Башу» (1958) як приклад інтеграції композиційно-стилістичних методів Заходу в опрацювання китайських фольклорних мелодій

Хуан Хувей (*Huang Huwei*, нар. 1932 р. у м. Ченду, провінція Сичуань) – педагог і композитор, творчість якого привертає в Китаї найбільшу цікавість при вивченні напрямів розвитку національної фортепіанної музики. Масштаб діяльності цієї унікальної особистості і та музична спадщина, автором якої він є, вимагає особливої дослідницької праці. В галузі китайської фортепіанної музики поряд із творчістю найвидатніших композиторів – Ван Цзянь Чжона,

Діна Шаньде, Ван Лісаня, Хе Лутіна, Чу Ван Хуа, Гао Чжі Хонга та ін. музичні композиції Хуан Хувея постають одними з найбільш успішних та яскравих прикладів поєднання ознак етнічних елементів національної музичної мови з майстерністю володіння західними композиційними методами, прийомами та стилями. Презентуючи високий рівень художньої цінності, його фортепіанна творчість привертає особливу цікавість і на сучасному етапі спонукає до глибшого вивчення та активнішого пропагування кращих цього творів для поширення їх виконання не лише в Китаї, але й за його межами.

Від самого початку становлення творчого шляху (ранній період творчості Хуан Хувея припадає на 1950-і роки) композитор присвятив себе створенню фортепіанної музики і без цього не бачив сенсу власної творчості. Його виняткову цікавість до фортепіано інспірували жага осягнення багатства виразних багатозначних можливостей інструмента, що прийшов з європейського континенту, можливість вивчення та застосування в творчості невластивих монодичній китайській культурі принципів інструментального розвитку.

Фортепіанні твори Хуан Хувея відразу були визнані шедеврами національної музики як з точки зору художньої цінності, так і культурної – оскільки відображали видатні досягнення китайського гуманістичного мистецтва. Такому високому визнанню творчості сприяло прагнення композитора зберегти в фортепіанних творах особливості національної музичної мови, розвинути і поширити за межами Китаю спектр традицій національної інструментальної музики.

Незважаючи на справді високі досягнення в розвитку національної фортепіанної музики, ім’я Хуан Хувея, як і свого часу Цзянь Зусіна, тривалий час було несправедливо забуте. Професійну освіту композитор здобув спочатку як слухач курсу композиції Сичуанської консерваторії, а 1956 р. закінчив Пекінську Центральну консерваторію по класу фортепіано і композиції в класі професора Чжао Юань Женя. Важливим під час навчання стало відвідування лекцій з композиції німецького композитора Юліуса Шльосса. З

фундаментальної праці Шу Сіньчена «Матеріали з історії музичної освіти в Новому Китаї» (1981) видалась щаслива можливість коротко пізнати (Шу Сінчен згадує про це мимохідь), що Шльосс, зокрема, наголошував своїм вихованцям на можливості застосовувати метод поєднання китайського традиційного із сучасними західними композиційними прийомами [189, с. 39]. В Пекіні Хуан Хувей відвідував лекції з гармонії у композитора Бориса Алапова, який, між іншим, виділяв значення звернення в творчості до народного мелосу і програмності музичних творів як одного з найбільш важливих способів єднання музики і літератури [189, с. 41].

Після закінчення навчання до теперішнього часу Хуан Хувей продовжує працювати на посаді професора і завідувача відділу композиції в Сичуанській консерваторії, є членом Творчого комітету Асоціації китайських музикантів і Комітету авторських прав. З його класу вийшло багато композиторів, що стали одними з найбільш відомих у Китаї та за його межами. Серед них – Сюй Чжемінь, Гао Вейцзе, Сан Тон, Чжан Сяолу, Лі Інхай та ін. За видатні здобутки і відмінні результати у педагогічній праці професора Хуан Хувея було неодноразово відзначено високими національними нагородами, а його теоретичні праці «Базові знання з гармонії», «Стилістика народних пісень провінції Хань» та «Робота композитора з інструментальними мелодіями» стали базовими підручниками у китайських консерваторіях.

Перший фортепіанний твір «Свято країни» (1954) відразу отримав визначення як «музика в китайському стилі» [102, с. 24]. Твір було включено до першої друкованої збірки фортепіанних творів китайських композиторів, опублікованої видавництвом «Шанхайська музика» (1960). З його творів увійшли «Свято країни», «Картина Башу» і «Яскраве сонце над горами Тянь-Шань», про яких писали: «Кожний з них відзначається звукописною колористикою і немов поетичною мальовничістю образотворчих витворів. Ліричні музичні пейзажі в них змальовано засобами ладових, ритмічних, регістрових і тембрових сегментів музичної мови [102, с. 25]. Видання збірки було приурочено святкуванню першого десятиліття заснування фортепіанної

музики в Китаї. Після стрімкого злету і особливо інтенсивної впродовж 1950-х рр. популярності музики Хуан Хувея настали роки Культурної революції. Його фортепіанні твори, як і виняткової більшості інших кращих китайських композиторів, були заборонені до виконання і на тривалий час повністю зникли з музичного обрію країни. Особливо жорсткої критики зазнав кращий витвір композитора – сюїта «Картина Башу», оскільки, як було відзначено партійними керівниками, «у творі не йшлось про класову боротьбу» [112, с. 2][7].

Відродження імені і творчості композитора розпочалось лише наприкінці XX ст. – в період новітньої історії Китаю, коли інтенсифікувався рух з вивчення національної культурної спадщини, історії розвитку національної музики і повернення до творчості імен забутих композиторів. Так почали повертатись із забуття, вивчатись і періодично звучати на концертних сценах й окремі твори Хуан Хувея. Проте, до цього часу все ще не існує комплексного музикознавчого дослідження, в якому було б узагальнено здобутки композитора у найважливішій для його творчості галузі – фортепіанній музиці, досліджено характерні риси окремих творів та особливості індивідуальної стилістики. Окремого аналізу потребує й вивчення кращих зразків спадщини Хуан Хувея – фортепіанних циклів та його сюїти.

Впродовж усього життя, незважаючи на гоніння, переслідування та заборону виконання творів у певні історичні періоди розвитку фортепіанного мистецтва Китаю, Хуан Хувей завжди виявляв велику прихильність до створення фортепіанної музики і слугував розвитку національної фортепіанної творчості та виконавства. Зважаючи на недостатність фортепіанного репертуару для дітей, він створив ряд творів для шкільного віку – «Маленька дитяча соната», «Прості варіації», «Подвійні варіації» на тему народної пісні «Я люблю тебе, сніговий лотос», п’єси «Хлопчик пастух» і цикл «Три поліфонічні дрібнички». Усі ці твори різняться за ступенями складності, але в сукупності,

[7] У період Культурної революції питання заборони творчості Хуан Хувея та інших композиторів визначала політична фракція Комуністичної партії Китаю «банда чотирьох». До її складу входили Цзин Цинь (лідерка, остання дружина Мао Цзедуна), Чжан Чуньцяо, Яо Веньюань і Ван Хунвень, які контролювали діяльність владних органів та усі процеси, що відбувалися в культурному та мистецькому житті Китаю.

відтворюючи і розвиваючи засади національної музики, сприяють різнобічному осягненню фортепіанних навичок у дітей і широко використовуються в педагогічній практиці. Активно сприяючи поширенню серед юнацтва фортепіанних творів національних композиторів, Хуан Хувей розгорнув діяльність з підтримки юних виконавців і 1990 р. став одним із засновників у Китаї «Премії за дитяче фортепіанне мистецтво».

Серед інших найбільш визначних фортепіанних творів – Соната фа мінор (1960) і «Фантазія про річку Джілінг» (1979), у якій використано елементи тем з народної пісні «Коли розпустилася квітка» і пісні весляра «Човен Дракона» з давнього обряду поклоніння Змієві. Музичний матеріал «Фантазії» засвідчує прихильність композитора до втілення сюжетів національної обрядовості і спирання на інтонації народних пісень провінції Сичуань.

Хуан Хувей є автором ряду опер, монументальних хорових творів і музики для драматичних телевізійних вистав. У жанрах камерної музики створив ряд мініатюрних фортепіанних п’єс і масштабних творів циклічної будови, танцювальні твори, пісні для голосу в супроводі фортепіано, обробки народних пісень, п’єси для скрипки, флейти та ін. Кращими серед них визнано фортепіанні цикли: сюїти «Картина Башу» і «Щасливий ковбой» та цикл обробок «12 сичуанських народних пісень».

В історії розвитку фортепіанної музики Китаю твори Хуана Хувея поряд із сюїтами Ван Цзянь Чжона («Народні пісні провінції Юньнань»), Сан Тона («Сім народних пісень Східної Монголії»), Гао Чжі Хонга («Танці Синьцзяна») та Дін Шаньде («Варіації на теми китайських народних пісень») відзначаються як неперевершені зразки культурної та художньої цінності. В значному загальному доробку китайських композиторів завдяки використанню національних засобів музичної виразності та спиранню на національний фольклор його цикли вважаються шедеврами китайського національного стилю. Керуючись таким методом, композитор, як і деякі його попередники, прагнув досягнути «націоналізації» європейського фортепіано і, таким чином, сприяти швидшому його уведенню в інструментальну китайську музику.

Пошуки Хуан Хувея в сфері індивідуальних яскраво національних засобів музичної виразності окреслили виняткове значення застосування в фортепіанних твораах звукозображальних ефектів та звукових колористичних прийомів. Цими засобами він прагнув особливо тонко зафіксувати короткочасне емоційне враження або ледь вловимий психологічний стан, що виник внаслідок споглядання картин природи. В усіх фортепіанних творах композитора з особливою переконливістю виявилось тяжіння до відтворення поетики натхненних пейзажів та відчуття насолоди від їх краси. В поєднанні з акварельною м'якістю звукопису, відтворення картин природи стало провідною сферою образної тематики композитора. Ці характеристики вказують на його глибинне захоплення мистецтвом імпресіонізму – мистецької течії Франції кінця XIX ст., художні принципи якої були найбільш близькими як менталітету композитора, так китайської нації в цілому. Палітру виражальних засобів європейського музичного імпресіонізму – послаблення функціональних гармонічних зв'язків, нашарування, немов мальовничих плям нерозв'язаних гармоній, хиткість ритмічних малюнків, тонка гра сегментів ладів, контурна наповненість фактури – композитор постійно намагався перенести на китайський національний ґрунт.

Узагальненими характерними рисами сюїт Хуана Хувея (в цьому вбачаємо послідовне втілення принципів його наставників з композиції Чжао Юань Женя, Б. Алапова і Ю. Шльосса) стали також програмність і найширше використання мелодичного та сюжетного матеріалу народних пісень. Ці риси творчості дозволили виявити індивідуальність підходу композитора до інтерпретації програмного змісту та особливості національно-етичної сутності його музики.

Фортепіанна сюїта «Картина Башу» (1958) (Додаток А № 1) до недавнього часу не була відомою. 2001 р. видавництвом «Шанхайська музика» було інспіровано здійснення публікації спеціальної серії фортепіанних творів національних композиторів, творчість яких на початку XXI ст. була визнаною як «найбільш значна з точки зору досконалості композицій та історично

видатних досягнень у фортепіанній творчості» [32, с. 2]. Метою видання серії стало сприяння відродженню та найширшій популяризації спадщини тих національних композиторів, творчість яких до цього часу все ще залишалась маловідомою та «ще більше малозрозумілою у світі» [32, с. 1]. До збірок серії було відібрано кращі твори вісімнадцятьох призабутих китайських композиторів, творчість яких у роки Культурної революції, а також тривалий час після її закінчення, була під забороною виконання і, навіть, згадування. Серед таких – Тан Дун, У Цзуцзян, Чу Ванхуа, Хуан Жо, Чень Пейсюнь та ін. У числі перших серед опублікованих виявилась збірка «Вибрані фортепіанні твори Хуан Хувея», до якої увійшла сюїта «Картина Башу».

В китайській фортепіанній літературі сюїта «Картина Башу» вважається неперевершеним зразком продовження розвитку традицій давньої китайської музики та логічного поєднання цих традицій із західними творчими методами. У передмові до видання відзначено, що «дорогоцінна праця нашого видатного композитора Хуан Хувея пройнята мовчазним духом відданості законам творення традиційної музики. Китайська музика сьогодні має обмаль контактів із західним світом. … Вказуючи шлях покрокового руху вперед, музика сюїти логічно вписується в сучасний контекст, залишаючись самобутньою, яскравою і зрозумілою для виконавців усього світу» [32, с. 4]. Сам композитор так висловлювався про свої твори: «Мої роботи – це всього лише маленька квітка в горах. Твори, в яких переконливо збережено національний стиль, будуть передаватися багатьом наступним поколінням» [169, с. 341].

Тепер, у сучасному Китаї сюїта «Картина Башу» є однією з найбільш відомих і виконуваних творів композитора. Від 2010-х рр. її постійно включають до концертних виступів піаністи Китаю, а в програмах ряду найзначніших китайських та міжнародних виконавських конкурсів піаністів вона стала обов’язковим твором. Як один із кращих зразків китайської композиторської творчості, сюїту включено до підручника «Вивчення творів національних композиторів в класах спеціального фортепіано в музичних академіях». Такий великий успіх сюїти забезпечується органічним поєднанням

національного колориту з бездоганністю форми, в якій дуже виразно виявляється знання композитором європейського гармонічного, фактурного і формотворчого досвіду.

Сюїта складається з шести п’єс, теми яких є цитатами з ліричних народних пісень на теми мальовничих картин природи регіону Байю та про події з життя простих людей у 1950-х роках рідної для композитора провінції Сичуань. Територія провінції розташована в мальовничій гірській місцевості з багатими різноманіттям трав пасовиськами, великою кількістю стрімких гірських річок, що приваблюють чистотою холодної води, збереженням споруджених у давні часи великої кількості храмів та монастирів. Матеріалом сюїти стали фольклорні мелодії регіону Байю, розташованого на території Сичуанської провінції: в першій, третій та п’ятій п’єсах – цитати з народних пісень місцевостей Хань, Пуцзян, Цзяньчжу; в другій, четвертій і шостій – цитати з давніх пісень народів передгір’я Тибету і місцевості Аба. Надихаючим матеріалом при відборі тематики п’єс циклу для композитора стали передовсім образотворчі полотнища із зображеннями картин місцевого сільського життя регіону з музичними сюжетами художників Ку Ванга, Чень Іфея і Ці Байші. Кожна з п’єс циклу сповнена яскравого національного колориту і викликає уяву про мальовничі пейзажі:

1. «Ранкова пісня» побудована на матеріалі пуцзянської народної пісні «Маленька пісня косарів трави», яка в народному виконанні співається одноголосо групою гірських косарів, що оспівують красу лугів у світанковому тумані. Для відтворення враження чудового ранкового туману та ефекту освіжаючої атмосфери в повітрі, композитор наголошує на увазі до відтворення злетів та, немов «падінь» окремих зворотів мелодичної лінії народної пісні. Для цього цю п’єсу слід виконувати із особливо тонким відчуттям дихання фраз і реалістичним відтворенням ефірного декору звуку. Щоб досягти максимально м’якого звучання, слід немов «прожити» зворушливий ритмічний малюнок пісні, короткість її фраз, виховати в собі відчуття вокальної природи мелодії і

раціонально використовувати, немов прийоми дихання під час співу, силу торкання клавіш пальцями та застосування педалі.

2. «Відлуння на порожніх долинах» розпочинається темою тибетської народної пісні «Сніг на горі, схожий на квітку». Для відтворення образів незайманості природного ландшафту та ефекту відлуння у величному спокої порожніх від худоби лугів після дощу влучно обрано використання специфічного акустичного прийому – почергового, зі зміною тембрів, звучання об'єднаних безперервною педаллю тріольних мотивів у різних регістрах фортепіано. Використання всіх трьох педалей у цій п'єсі має особливе значення: в тексті композитор не виписує їх докладне взяття і зняття. Прагнучи досягнути колористичного ефекту «розмивання» гармонічних поєднань, що супроводжують пентатонну мелодію, він вказує на довільне, дуже обережне користування ними в залежності від потреб індивідуальної виконавської інтерпретації, а також на застосування особливого сенсорного відчуття торкання клавіш, не характерного для звичайного звуковидобування.

3. «Плисти, щоб побачити крізь річку кохану в синьому» цитує уривок народної ліричної пісні-балади місцевості Цзяньчжу про почуття закоханості юнака. У мінливих переливах інтонацій правої руки в високому регістрі відтворено наслідування звуків дзюркотіння річки. Обраний акустичний прийом немов додає до співу юнака ще більшої внутрішньої схвильованості і сприяє візуалізації портретної характеристики персонажа. В цій п'єсі особливої важливості набувають специфічні вказівки автора, що майже не вживаються у композиторській практиці, але значно конкретизують емоційні градації виконання: *gentile tutto* (ніжніссімо), *in amore* (закохано), *incantato* (зачаровано), *fino a guai* (до нестями).

4. «Селянський танець» – єдина в циклі п'єса, в якій цитується уривок з жіночої танцювальної мелодії народу району Аба в супроводі традиційних струнних інструментів: щипкового – піпи та подібного до цитри гуциня (Додаток В № 2). П'єса є яскравим прикладом підходу Хуан Хувея до втілення у практиці проблеми «націоналізації фортепіано» засобами наслідування

звучання традиційних китайських інструментів та особливостей звуковидобування на них.

5. «Передмістя Рунчен навесні» з цитатою із ханської народної пісні «Велика ріка». В цій п’єсі циклу змальовано пейзаж сонячного дня на західних рівнинах Сичуані під час розливання весняних вод. У фактурі фортепіано відтворено звучання немов перекочування хвиль річки та співу птахів, що радісно зустрічають бурхливе пробудження природи.

6. «Нічний клуб Аба» є відтворенням картини народного свята, радісного співу селян і танцю. В п’єсі використано матеріал тибетської пісні з танцем із характерними підстрибуваннями, який танцюють після закінчення праці в полі. Фортепіанний супровід пентатонної мелодії імітує звуки ударів по барабанах.

У кожній з п’єс циклу першочерговим завданням для композитора стало збереження національних характеристик, відтворення простоти, краси і яскравості фарб невибагливої мелодики автентичних народних пісень, а також шести різних настроїв сільських людей – радості праці (в першій п’єсі), почуття безмежної радості від споглядання різних картин природи (2; 4; 5), інтимних ліричних почуттів (3), оптимізму та здорового щастя при відтворенні сцен з етнічних святкових традицій (1; 4; 6).

У народному виконанні пісні завжди співались одноголосо або в унісон групою людей з народу. Композиторові дуже органічно вдалось об’єднати відмінні за мелодійними ознаками інтонації пісень різних народних стилів. За традицією часу створення сюїти кожна з її п’єс має назву обраної народної пісні, а назва циклу вказує на їх територіальне походження (аналогії спостерігаємо в назвах деяких сюїт Сан Тона, Ван Цзянь Чжона, Діна Шаньде, Гао Чжі Хонга та інших).

Незважаючи на зовнішню простоту і доступність музичного матеріалу кожної окремої п’єси, оригінальні рішення автора в загальному циклі прослідковуються дуже чітко. Прагнучи зберегти національні традиції звучання використаних етнічних народних пісень і танців різних національних меншин Китаю (пуцзянських, ханських, тибетських, місцевостей Цзяньчжу і району

Аба), Хуан Хувей виявив широту художнього мислення, збагативши національні характеристики обраних зразків утіленням специфічних прийомів романтичної та імпресіоністичної музики. Таким чином, цикл «Картина Башу» постає яскравим зразком раннього періоду китайської фортепіанної літератури, де чітко окреслюються інтегративні процеси китайської і західної музичної творчості.

Національні аспекти знайшли своє відображення в образній сфері, у створенні музичної тканини творів, у наслідуванні засобами фортепіано звучання традиційних музичних інструментів та наслідуванні звуків національної природи. Виняткова свіжість і новизна музики цього циклу виявилась насамперед у поєднанні закономірностей побудови традиційних народних мелодій з гармонічними засадами мажоро-мінорної системи. Використовуючи принципи чергування акордових функцій європейської тональності, Хуан Хувей одним із перших серед китайських композиторів звернув велику увагу на колористичний ефект їх поєднання зі стилістикою національної музики. Практично, композитор уперше поєднав засади європейської класичної функціональної гармонії з засадами творення мелодики традиційних китайських пісень, чим підкреслив і значно збагатив колористичне звучання самих акордів. Використання принципу додавання великої кількості неакордових звуків у вертикальній площині пояснюємо винятково гнучким гармонічним мисленням композитора і його прагненням досягнути максимально сильнішого і емоційно яскравішого звучання при зображенні дивних або й загадкових звуків природи (дощу, громовиці, відлуння, шелесту трави, дзюркотіння потічка, розливання води у річках, танення снігів).

Основою більшості творів Хуан Хувея є народна музика, а найбільш яскравою особливістю – барвиста тема мелодії. Оскільки мелодія є найбільш виразною складовою музики, композитор уважав: для того, щоб виконувати її правильно, слід розуміти регіональні характеристики мелодії, культурні конотації як певні додаткові семантичні чи стильові відтінки, що надаються основному значенню і створюють особливе емоційне забарвлення.

Використання фольклорних мелодій рідної Сичуані в творчості Хуан Хувея завжди було в пріоритеті. Переважаюча більшість його фортепіанних творів ґрунтується на тематизмі Сичуані: «Картина Башу», «Ріка Цзялін», «Дванадцять сичуанських народних пісень». На території Сичуані проживає 14 етнічних меншин таких національностей як, наприклад, ханьців, тибетців, тюджийців. Тому в їхніх народних піснях поєднуються і загальнонаціональні, і регіональні риси. При виконанні слід враховувати особливості мелодики в поєднанні з місцевою розмовною мовою, а також поєднання гнучкості та імпровізації. Від народження ці зразки народної творчості створювались як пісні, що передавалися з уст в уста. В них відображено різні емоції: радість, щастя, гнів, навіть горе. Народні пісні Байю зазвичай дуже короткі, з живою і гнучкою мелодією, легко запам'ятовуються і, як правило, відображають особливу життєздатність людей. Характер виконання пісень цієї провінції завжди м'який, ніжний, ласкавий і дуже зручний для співу. Тому твори, в яких використано тематизм пісень цього регіону, не можна грати надто різко або грубо, а навпаки – немов несміливо, контролюючи силу торкання пальцями клавіш. У роботі над фортепіанними творами на матеріалі пісень Сичуані також слід враховувати, що в народному виконанні вони містять особливо багато мелізматики – улюблених сичуаньцями декоративних звуків. Для того, щоб відтворити неповторний шарм музики Хуан Хувея, необхідно насамперед зрозуміти стиль народного виконання цих пісень, ретельно розібратись у змісті кожної конкретної пісні, усвідомити особливості відтінків її семантики та емоційного забарвлення

Щодо мелодики, Хуан Хувей спирався в цій сюїті на закономірності її творення у п'ятищаблевій пентатонній системі. Такий традиційний підхід творення мелодій музичних тем пояснюється не лише використанням прямих цитат, але прагненням максимального наближення до традицій творення сичуанської народної музики. Визначення «музика в китайському стилі» сюїта отримала завдяки глибинному аналізу можливостей гармонізації усіх п'яти звуків пентатонної одноголосої пісні, що виявилось у гнучкому використанні

акордів третього щабля, акцентуванні гармоній другого і шостого, в досягненні яскравої мінливості кольорів гармонії і контрастів отриманих барв при використанні колористичних можливостей гармонізації усіх п'яти ступенів звукоряду.

В сюїті композитор немов надав нового життя давнім пісням регіону Байю, використавши їх мелодику і збагативши її досягненнями європейської гармонії, особливого значення надаючи розвитку вертикальних побудов. Поєднуючи етнічні характеристики з досягненнями західної музики, він відмовився від творення складної масштабної форми, уклавши пісні в сюїтний цикл. Як зауважують китайські піаністи, «Картина Башу» є першим циклом Хуан Хувея в китайському стилі. … Її слід виконувати, враховуючи три основних методи гри: легенди, не-легенди і особливого стакато» [48, с. 339].

Отже, аналіз сюїти «Картина Башу» Хуан Хувея допомагає навчитись відчувати унікальний національний шарм і вдосконалювати власну музичну асоціативність, розвивати навички наслідування засобами фортепіано звучання національних музичних інструментів і відтворювати їх звучання на європейському фортепіано. Робота над сюїтою сприяє навчанню здійснювати докладний аналіз ритміки, тембрів, швидкості і сили торкання пальцями клавіш, поглиблювати розуміння значення особливостей регіональної національної мови, її темперамент і особливості декоративності виконавського стилю кожної п'єси, а в результаті – навчитись виконувати на фортепіано музику в «китайському стилі».

2. 2. 3 Сюїта Ду Мінсіня «Русалонька» (1959) як приклад створення жанрового різновиду фортепіанної сюїти на матеріалі тем симфонічно-оркестрових творів

Ду Мінсінь (*Du Ming Xin*, нар. 1928 р.) є одним з найшанованіших композиторів Китаю та автором дуже відомих у світі творів різних жанрів, багато з яких світовою музичною громадськістю визнано неперевершеними. У спадщині композитора фортепіанна музика не є провідною сферою творчості,

хоча й представлена кількома творами різних жанрів: дві програмні сюїти («Русалонька» і «Червоний жіночий загін») та створені в пізній період творчості Фортепіанний концерт «Краса весни» і «Альбом для юнацтва нового століття», задуманий під впливом вражень і за зразком ідеї фортепіанного циклу одного з перших композиторів доби романтизму Р. Шумана «Альбом для юнацтва». Більшість композицій Ду Мінсіня становлять оркестрові твори або створені для сольного інструментального виконання переважно на традиційних китайських інструментах.

У 1950-х роках фортепіанна творчість композиторів Китаю щойно починала ставати на шлях професіоналізації і в сенсі оволодіння західними музичними формами, стилями і методами письма, і в сенсі розвитку професійної технічної виконавської майстерності. Ду Мінсінь, який у процесі роботи над власними творами завжди цікавився вивченням розмаїття тембрових характеристик існуючих інструментів і можливостями їх використання, не міг оминути один із найбагатших у цьому сенсі інструмент Заходу, фортепіано. В цій роботі композитора приваблювала не стільки можливість осягнення багатства його тембрової палітри, як способи застосування цієї палітри для збагачення національної музики. Це прагнення – поєднання китайського національного та західного європейського він уповні втілив у фортепіанній сюїті «Русалонька». В цьому сенсі її розгляд постає першим прикладом постановки цієї проблеми як однієї з відмінних і найважливіших рис стилістики Ду Мінсіня в галузі фортепіанної творчості.

Метою аналізу сюїти постало доведення прагнення в фортепіанній творчості Ду Мінсіня до синергії національного китайського і європейського та визначення цієї тенденції як важливої риси його творчого стилю.

Сюїта «Русалонька» Ду Мінсіня (Додаток А № 2) викликає велику цікавість як переклад для фортепіано найбільш популярних і улюблених слухачами тем з його однойменної балетної вистави. Робота композитора над створенням фортепіанних сюїт на матеріалі танцювальних мелодій з власних музично-театральних творів (до них належать і «Русалонька», побудована на

темах з його однойменного балету, і сюїта «Червоний жіночий загін» – на матеріалі мелодій з опери композитора «Легенда про червоний ліхтар», створеної напередодні Культурної революції у 1965 р.) була інспірована прагненням досягнути цілі відразу в декількох аспектах. По-перше, композитор постійно піклувався про розширення в Китаї національного фортепіанного репертуару, якого було дуже недостатньо і в період кінця 1950-х рр. (часу створення «Русалоньки»), і ще більше – після закінчення Культурної революції 1966-1976 (балет «Червоний жіночий загін» створено 1975 р., а сюїту, засновану на його темах 1976 р.), коли переважаючу більшість творів національних композиторів для європейського фортепіано, а також існуючу в Китаї спадщину європейських композиторів, було майже повністю знищено. Другою важливою метою для композитора стала ширша популяризація мелодій улюблених танцювальних номерів з власних творів. І третьою – спробувати поєднати в китайському творі елементи національної музичної культури із західними європейськими. За образним світом їх музика є дуже різною.

В «Русалоньці» теми танців створені на найбільш характерних зворотах народних танцювальних мелодій, властивих давнім традиційним китайським операм, до сюжетів яких включалось безліч епізодів з давніх легенд, казок та національних обрядів. У легендах та казках Китаю зустрічається велика кількість міфологічних непереможних персонажів. Образи найбільш улюблених з них втілено в сюжеті балету, а мелодії, що їх характеризують, стали основою тематизму фортепіанної сюїти. Серед улюблених відважних образів з давніх китайських міфів – Суй Жен, що видобував вогонь; Шунь – що міг літати, і якого не брали стріли, тому після боїв він завжди повертався без ран; та фантастичних істот: Білий Змій, Золотий Дракон – добрі персонажі, що допомагали мореплавцям та веслярам у негоду; чарівне дерево суйму, що допомагало виконанню бажань чесних людей; Дух Північного моря Юй Цян, що робив безсмертними відважних юнаків.

Русалонька або Водяна Діва персоніфікує образ дивовижної красуні, що затягала моряків на дно і більше не відпускала. Її образ уособлював у казках та

легендах трепет моряків перед невідомістю водної стихії. За традицією включенню до сюжетів традиційних опер міфологічних і фантастичних персонажів завжди надавалось символічне значення, а використання давніх танцювальних мелодій, що характеризували їх образи, було продовженням утілення народних музичних обрядових традицій.

Незважаючи на постійне тяжіння Ду Мінсіня до використання та опрацювання зразків давньої китайської народної музики, в обох, різних за сюжетами та музичним тематизмом сюїтах поєднано риси східного та сучасного європейського танцювального мистецтва. Як і в хореографії вистави, так і в музичній мові цих сюїт органічно поєднались елементи національного та західного мистецтва, елементи традиційної музики і європейської імпресіоністичної колористики. Поєднання східного та західноєвропейського вбачаємо в сюїті в доборі елементів музичної мови, в особливостях творення музичної форми окремих номерів, у новаторських підходах до оркестровки.

В партитурах обох балетів поряд з національними ударними та струнними інструментами використано європейські академічні струнно-смичкові та духові інструменти. В китайській музиці подібна практика поєднання колористики національних та європейських тембрів у творчості національних композиторів, попередників і навіть сучасників Ду Мінсіня, раніше не зустрічалась. Китайська дослідниця Янь Чжихао вважає, що «це трактуємо як нову якісну зміну в підході до вибору засобів музичної виражальності та полегшення сприйняття складної оркестрової партитури, коли головною умовою стає принцип паритетності оркестрових голосів та їх темброва і метроритмічна синхронність» [204, с. 163]. В творчості Ду Мінсіня змішування національного і західноєвропейського визначаємо як яскраву відмінну рису стилістики композитора, що проявилась у постійному експериментуванні, прагненні до засвоєння надбань іншої музичної культури і їх залучення до національної музичної практики.

В цьому контексті слід згадати, що Ду Мінсінь під час навчання був слухачем лекцій професора М. Чулакі (1908-1989) – композитора та автора

фундаментальної праці «Інструменти симфонічного оркестру». В описах інструментів симфонічного оркестру науковець намагався надати найширшої інформації, зокрема, про властиві їм характеристичні темброві властивості. Як відомо, його педагог, крім великої кількості балетів, опер, музики до вистав та інших творів, був автором оркестрових транскрипцій фортепіанних творів західноєвропейських композиторів, серед яких, наприклад, клавірних прелюдій і фуг Й. С. Баха, фортепіанних Варіацій на тему Н. Паганіні Й. Брамса тощо, в яких продемонстрував власне уміння роботи з оркестровими тембрами. Ду Мінсінь, надзвичайно тонко відчуваючи широту гами відтінків та багатства тембрової палітри фортепіано, відтворював це немов створюючи музику для оркестрового звучання.

Сюїту «Русалонька» можемо вважати як один з кращих зразків праці Ду Мінсіня у транскрипторській сфері, подібної до праці його наставника, щоправда – у зворотному русі: від оркестрового твору (балету) до фортепіанної сюїти. Композитор прагнув довести китайській аудиторії невичерпний спектр багатства тембрового звучання фортепіано та його універсальність при створенні будь-яких музичних образів. Тому, аналізуючи музичний матеріал сюїти, піаністам-виконавцям слід розуміти багатство тембрової основи її оркестрового першоджерела і враховувати необхідність відтворення засобами фортепіано звучання як традиційних китайських інструментів (у цій сюїті – лише наслідування ерху[8] (Додаток В № 3), так і інструментів європейського симфонічного оркестру. Для створення правдивих образів персонажів піаністові належить відтворити звучання ряду європейських духових: таємничої фантастичності гобоя, тужливості фагота, ніжності валторни і блиску тромбона (при відтворенні бризок води і казкового блиску коралів, що переливаючись грайливими кольорами, манять мисливця на дно моря).

[8] Завдяки можливості досягнення максимальної плавності і м'якості звучання ерху в Піднебесній називають «китайською скрипкою». В партитурі балету специфіку тембрового звучання ерху використано як єдиний з національних інструментів для створення особливо тужливого настрою мисливця, що дуже сумує за коханою.

Основою сюжету балету «Русалонька» Ду Мінсіня стала давня китайська легенда про історію кохання Мисливця і Водяної Діви (Русалоньки). У їх любовні стосунки постійно втручався чорт, який намагався відібрати у Мисливця Водяну красуню. В сюїті Ду Мінсіня фантастичними персонажами виступають Русалонька – дивовижна красуня, що затягала моряків на дно і більше не відпускала. Як це відбувається у казках та легендах, перемогти злу силу Мисливцеві допомогли чудодійні властивості самої природи. У цій легенді такою чарівною силою наділена рослина – коріння женьшеню, за допомогою якого Мисливцеві вдалось відшукати свою кохану і, таким чином, перемогти чорта. Іншою чарівною силою наділено зроблений з квітів капелюх, якого вдягав Мисливець і ставав невидимим. До сюїти увійшли теми, що в балеті стали музичними характеристиками живих персонажів – Женьшеню і Чарівного капелюха. В легенді оспівано нездоланне прагнення до перемоги в боротьбі за своє щастя, звеличується сила щирості кохання – почуття, що в досягненні мети наділило юнака особливою сміливістю, відвагою та готовністю до безстрашних вчинків.

За музичним матеріалом балет «Русалонька» є відображенням давніх зразків національної народної музичної творчості, а тематичною основою сюїти стали мелодії шести давніх, використаних у балеті танців: Женьшеню, Морських коралів, Водяної квітки, зробленого з квітів Чарівного капелюха, Танок 24-х русалок і Весільний танок. Усі танці дуже характеристичні. Слід згадати, що в давнину в Китаї танець був способом самовираження, і що саме народні танці стали основою для подальшого зародження театру.

Музичний матеріал танцю Женьшеня викладений у простій двочастинній формі, що складається з двох періодів. У першому періоді імітується звучання гобоя (образ фантастичного доброго дідка), в другому – супровід лівої руки характеризує м’яку ритміку давнього народного танцю епохи Тан (у партитурі балету це – соло фагота). За характером танок надзвичайно радісний і легкий. Женьшень уособлює фантастичний образ милого, з почуттям гумору сивого

дідуся, що сміючись над проблемою, бажає допомогти Мисливцю звільнити свою кохану.

Танок Морських коралів дуже швидкий (*Presto*). В партитурі балету їх тему почергово виконують гобой і тромбон. Їх темброві характеристики композитор використав для надання мелодії відтінку містичності, немов казково-фантастичного сяяння в воді цих безхребетних морських тварин. Для цього танцю використано техніку «вічного руху» – тобто грати незворушно швидко і дуже чітко, немов не перериваючи навіть на мить біг механізму.

Танок Водяної квітки – це найбільш відомий і популярний у Китаї номер з балету. Піаністові слід взяти до уваги, що в партитурі балету цю тему відведено гобою з його м'яким, наспівним і дещо таємничим та гугнявим тембром, тому на фортепіано виконувати цю п'єсу сюїти слід з урахуванням особливостей його тембральної характеристики. У фортепіанній версії музика танцю, написаного в простій тричастинній формі А – В – А, сповнена ще більшої таємничості і фантастики. Для цього композитор використовує постійну гру мажору і мінору – немов світлотіні, відтворюючи то світлий, то темний колір водяної рослини, що м'яко коливається з рухом хвиль під променями сонця.

Для створення образу Чарівного капелюха з квітів (тембрально в балеті його характеризує гобой) Ду Мінсінь використав коротеньку народну танцювальну мелодію у формі речення, яку проводить безперервно шість разів, щоразу модулюючи в нову мажорну тональність: *F-dur – C-dur – As-dur – D-dur – E-dur – Fis-dur*. Засобом зростаючого тонального (мажорного) проведення композитор досягає ефекту посилення характеристики вкрай позитивного образу і вирішує спосіб його створення як надзвичайно доброї істоти.

В повільному темпі, м'який і ліричний танок 24-х русалок проводять валторни.

Весільний танок (в оркестровій партитурі їх тему проводять віолончелі) написаний у простій тричастинній формі з доповненням. За традицією святковий і радісний, танок немов уособлює перемогу добра і щирих почуттів

над злими силами і подається як завершальний номер сюїти, як висновок розвитку змальованих подій.

Ду Мінсінь точно і дуже влучно відтворив характеристики та емоції персонажів та образів природи. Для цього він використав, як спосіб утворення звуку, особливі артикуляційні прийоми гри на фортепіано, поєднуючи колористичні ефекти гри на національних китайських та європейських академічних інструментах.

Подібне змішування тембрів окремих традиційних інструментів (серед багатьох використаних у партитурі перевага при створенні сольних характеристик Мисливця і його кохання надається ерху) в поєднанні з тембрами інструментів європейського симфонічного оркестру (гобой, фагот, валторни, тромбон) композитор використовував для посилення характеристик образів персонажів. До цього засобу музичної виражальності (відчуття специфіки конкретних інструментальних тембрів і філігранного використання їх емоційних та мальовничо образних відтінків звучання) Ду Мінсінь ставився дуже виважено, дбайливо і професійно.

Враховуючи використання в сюїті прийомів наслідування звучання традиційних китайських, європейських музичних інструментів та звуків природи, виконання сюїти Ду Мінсіня уможливлює існування множинності виконавських інтерпретацій. Застосування подібного підходу (передбачення множинності виконавських інтерпретацій) у фортепіанній творчості китайських композиторів зустрічається доволі часто, проте приклади сюїт Ду Мінсіня в сенсі майстерності прийомів звукопису вважаємо вершиною.

Аналіз сюїти «Русалонька» Ду Мінсіня дозволяє зробити узагальнення щодо мислення і стилістики композитора, де особливо переконливо виявляється тяжіння до синергії національного китайського і європейського. Характеризуючи музичну складову танців сюїти зауважимо, що основою кожного з них є пентатонні народні мелодії з дуже м’якою специфічною китайською ритмікою. Ці народні мелодії композитор укладає в європейські музичні форми (прості дво- і три- частинні), поєднує пентатонний лад із

європейськими правилами гармонізації, нерідко використовуючи елементи поліфонії, і забарвлює звучання архаїчних народних мелодій засобами сучасних тембрів європейського симфонічного оркестру.

Сюїта «Русальнька» Ду Мінсіня завершує період першої хвилі створення композиторами Китаю фортепіанної музики – період щойно створеного «Нового Китаю», позначений прагненням до створення індивідуальних інноваційних технік композиторського письма і введення в музичне мистецтво нових форм. Твір засвідчує яскравість раннього етапу розвитку фортепіанних циклів композиторів Китаю, в якому спостерігається значний поступ еволюції композиторського письма. 1950-ї роки стали першим етапом здійснення інтенсивних пошуків у створенні індивідуального творчого методу.

Висновки до другого розділу

Другий розділ дисертації «*Найпоказовіші сюїти китайських композиторів доби Нового Китаю в контексті репрезентації стильових знахідок*» присвячено дослідженню комплексу фортепіанних сюїт китайських композиторів означеного періоду, в яких виокремлено сюїти 1950-х рр., що складаються з програмних п’єс і фортепіанних перекладів фольклорних мелодій. Простежено етапи становлення і розвитку жанру сюїти.

В першому підрозділі «*Образно-тематичні та стильові тенденції сюїти у фортепіанному доробку китайських композиторів*» аналіз здійсненої класифікації вказав на особливу прихильність звернення китайських композиторів до сюїти, що характеризуються послідовністю певної кількості окремих самостійних, найчастіше програмних п’єс. Їх створення стало особливо важливим в сенсі послідовного в ході еволюції стилістики китайських композиторів творчого засвоєння композиційних здобутків Заходу, вдосконалення прийомів звукопису засобами фортепіано та винайдення оригінальних своїх рішень.

Визначено магістральні тенденції розвитку сюїт щодо жанрового розмаїття, виділено такі сегменти: спирання на жанрові особливості відповідно

до змісту сюїт, що дозволило, виходячи з комплексу виявлених виражальних засобів і використаного тематичного матеріалу, узагальнити їх об'єктивний зміст. Це – танцювальні сюїти, сюїти, що будуються на матеріалі народних пісень різних провінцій (визначено, що їх є найбільша кількість), сюїти в формі циклу прелюдій, сюїти-балади, сюїти-фантазії, сюїти з ознаками варіацій, для дитячого репертуару і сюїти, побудовані на матеріалі тем з китайських опер і балетів, оркестрових симфонічних, інструментальних концертів та хорових кантат.

Здійснюючи всебічну класифікацію, в підрозділі систематизовано сюїти за образно-тематичним змістом. З цього огляду їх класифіковано за такими ознаками:

- найбільша кількість присвячена замальовкам образів природи;
- сюїти, художній зміст яких розкриває послідовність картин, навіяних особливостями сюжетів та образів та китайських легенд, переказів і казок. Як важливий сегмент, у сюїтах цієї тематики виокремлено змалювання засобами фортепіано національних обрядів – Вогняного Дракона, весільного обряду, обряду чаювання, похоронного обряду;
- значну частину посідають сюїти з відтворенням засобами використання фольклорних мелодій картин життя різних народностей з провінцій і місцевостей (Сичуань, Синдзянь, Гуандун, Цзяньнань, Юньнань, Юньань, Шаньсі, Сінцзян, Внутрішня Монголія; місцевостей Байю, Аба, Хуа-Юань, Гао-Шань, Сішуанбаньна, Гімалаїва і Тибету) та етнічних меншин Китаю (наприклад, чжуанів, корьо);
- сюїти, створені під враженням споглядання витворів образотворчого мистецтва;
- навіяні враженнями від творів китайської художньої прозової літератури та поезії.

Серед іншої тематики – присвячені змалюванню музичних портретів, відтворенню картин студентського життя, спортивних змагань, оспівування

щоденної праці, історичних подій, величі китайського народу та його окремих представників.

Також циклічні твори систематизовано за стильовими тенденціями. При розгляді спільності стильових ознак, світогляду і світовідчуття китайських композиторів у їх творчих методах виділено насамперед яскраво виражений національний стиль музичної мови і тяжіння до програмності. В прагненні осягнення системи засобів музичної виражальності сучасного Заходу, відзначено застосування значної кількості сонористичних прийомів, елементів сучасних композиторських технік та стилів – додекафонії, атональної музики, серійної техніки, створення свого новаторського методу розщеплення ритму.

В другому підрозділі «*Найпоказовіші сюїти китайських композиторів доби Нового Китаю (1930-х – до середини 1970-х років*)» після виникнення перших сюїт Лю Сюйана і Ма Сіцуна спостережено стрімкий злет цього жанру впродовж наступних п’ятдесяти років. Виявлено прагнення до створення самодостатнього композиційного і жанрового феномену як нового для китайських композиторів принципу циклізації з ідеєю єдності у множинності, дискретності при драматургічній цілісності і автономності кожної з частин та способах їх об’єднання.

Відібрано найбільш показові сюїти, в яких презентовано індивідуальність пошуків китайських композиторів щодо способів утілення їх творчих задумів.

Здійснено музикознавчий аналіз найпоказовіших сюїт, що виявились серед таких у 1950-х роках:

Розгляд сюїти «Ярмарок у храмі» Цзянь Зусіна запропоновано як ранній зразок утілення інноваційних винаходів. У ній, змальовуючи картину народного свята, присвяченого вшануванню Вогняного дракона, задекларовано тенденцію опрацювання у фортепіанній музиці давніх народних мелодій з ритуально-обрядової і казкової сфер. Виведено значення твору, що полягає в вищій формі вираження типових для китайської фортепіанної творчості особливостей: у тяжінні до програмності, вишуканої на матеріалах традиційної музики мелодійності, у використанні ефектів звуконаслідування, в майже

візуальному створенні конкретних сюжетних картинок, у презентації яскравого національного стилю.

«Картина Башу» Хуана Хувей – як приклад інтеграції композиційно-стилістичних методів Заходу в опрацювання китайських фольклорних мелодій, як один із найбільш успішних перших у творчості китайських композиторів прикладів поєднання ознак етнічних елементів національної музичної мови з майстерністю володіння західними композиційними методами, прийомами і стилями. Твір презентує чітко окреслені інтегративні процеси китайської і західної музичної творчості.

«Русалонька» Ду Мінсіня – як взірець перекладу для фортепіано найбільш популярних тем з оркестрової музики, як приклад використання сюжетів з давніх легенд, казок і національних обрядів Китаю. Метою аналізу сюїти постало доведення прагнення композитора до синергії національного китайського і європейського та визначення цієї тенденції як провідної риси творчого стилю композитора.

РОЗДІЛ 3

ФОРТЕПІАННІ СЮЇТИ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРІОДУ НОВІТНЬОЇ ІСТОРІЇ КИТАЮ: ПЕРЕВТІЛЕННЯ ТЕНДЕНЦІЙ ЗАХОДУ І НАЦІОНАЛЬНОЇ СВОЄРІДНОСТІ

Зростання комунікаційних можливостей в останні десятиліття призвело до необхідності взаємного збагачення різних сфер музичного мистецтва, набуваючи особливого значення в галузі композиторської творчості. На практиці в творчості композиторів доби Новітнього Китаю це проявилось в утвердженні на світовій арені здобутків власної національної школи, в синтезі національного та європейського досвідів, у виході за рамки національного шляхом ще більш ширшого засвоєння специфіки сучасних стилістичних елементів музичної мови і творення музичних форм західних композиторів, у трансформації нових художніх віянь. Творчість композиторів цього періоду характеризується значною інтенсифікацією впровадження досвіду та нових творчих моделей Заходу, утіленням здобутків європейських композиторських шкіл та їх поєднання з традицями китайського національного мистецтва.

Невдовзі після закінчення Культурної революції в Китаї розпочалась робота над спостереженням та обліком процесів, що відбувались у музичній творчості. Насамперед це проявилось у здійсненні обліку проведених концертів, фіксації їх программ із зазначенням виникнення та першого виконання нових творів. Ці відомості знаходимо в численних випусках періодичних наукових журналів «Народна музика», «Музичне мистецтво», «Вісник Китайської центральної консерваторії», «Культура і мистецтво», «Шанхайська музика», «Фортепіанне мистецтво». Вивчаючи статистистичні матеріали, можемо зробити висновок про значний поступ у сфері китайського фортепіанного мистецтва від 1980-х рр. Чжао Сяошен, узагальнивши матеріали оглядів концертних програм фортепіанної музики на концертних майданчиках Пекіна, Шанхая, Тяньцзиня, Сичуані та Харбіна, в праці «Фортепіанне виконавство» відзначала, що в цих роках кількість концертів лише фортепіанної музики становила понад 2300 на рік! [180, с. 82]. Також матеріали

статистики красномовно промовляють про остаточний вихід фортепіанної музики за межі декларованої меншості.

Тематика, програмний зміст та складові елементи музичної мови фортепіанних творів цього періоду вказують на особливе зацікавлення китайських композиторів вивченням народної творчості, опрацюванням фольклорної спадщини національних меншин, прагненням підіймати з глибин невідомі пласти народної музичної культури, звертати більше уваги на дослідницьку працю. Чжу Янфень визначила фортепіанну творчість китайських композиторів 1980-х –1990-х так: «У китайській музичній культурі фортепіанна музика цих років – це особлива сфера для дослідження розвитку тенденцій націоналізації» [185, с. 4].

Водночас відзначимо, що в цих роках розвиток фортепіанної композиторської творчості відбувався не лише на засадах дослідження, опрацювання зразків традиційної музики в річищі відображення національних традицій та уваги до музичної творчості етнічних меншин. Творчий підхід в роботі над пісенними та інструментальними зразками народної музики виявився в одночасному прагненні збереження регіональних особливостей віднайдених джерел та спирання на досвід Заходу. У творчості композиторів щоразу помітнішими стають прояви поєднання надбань музичних культур Китаю і Заходу. Засобами наслідування звучання народних інструментів на фортепіано продовжує розвиватись тенденція відтворення їх звукових ефектів. У методах втілення художніх ідей щоразу з’являється більше свободи, композитори особливо цікавляться способами відходу від засад класичної гармонії та поєднання особливостей традиційної музичної стилістики з західними творчими прийомами.

Вельми розповсюдженим стало звернення до жанрів перекладів, аранжувань і транскрипцій творів традиційної китайської національної музики або створення оригінальних творів, у яких поєдналось засвоєння європейських принципів композиції при збереженні характерних національних рис. Європейські впливи авангардизму з його тенденцією розриву з реалістичним

мистецтвом минулого і пошуками нових форм та засобів музичної вражальності органічно проникають в китайську музику, зберігаючи ознаки її національної ідентичності.

Інтеграція національних та європейських традицій проявилась в практиці багатьох видатних композиторів, серед яких особливе місце займають інструментальні жанри в творчості Діна Шаньде, Тан Дуна, Ван Лісаня, Хуана Цзіхао, Хуан Хувея, Цюй Бін Юаня, Ду Мінсіня, Чень Ї, Чу Ван Хуа, Бао Юанькая, Дун Цзяня, Чжана Жао, Чжу Пейбіня та ін. Використовуючи західні композиторські техніки, особливості прийомів гри, вони, поєднуючи їх зі специфікою національних ладів, метроритміки, мелізматики, побудови форми, та включення у фортепіанні твори елементів виконавства з національних церемоній (у т. ч. – виконання однією особою функцій інструменталіста, співака і декламатора), зберігали в своїх творах традиції народного інструментального музикування, розширювали їх образний зміст і примножували форми презентації нових творів.

Серед найбільш характерних ознак виділяємо тяжіння до наслідування звучання національних інструментів засобами європейського фортепіано. Імітація звучання сони, піпи, ерху, флейти сяо, різноманітних китайських барабанів та ін. засобом «націоналізації» європейського інструменту представлена в творчості китайських композиторів як новий рівень індивідуальної музичної лексики.

Важливою рисою використання елементів сучасних композиторських технік та стилів стало органічне поєднання авангардних елементів музичної мови Заходу зі збереженням ладових та метроритмічних засад національної народної музики. Показовою серед таких є сюїта «Спогади про вісім акварельних картин» Тан Дуна, в якій використано пентатонні мелодії хунанських народних пісень. Теми цих пісень композитор розробляє шляхом «іонізації ладу» (термін належить автору сюїти [172, с. 23]), тобто трактування звуків пентатонного ладу як окремих барвистих крапок.

Різноманіття проявів модерної стилістики в творчості композиторів доби Новітньої історії Китаю розглянуто в дисертації на прикладах найпоказовіших сюїт.

3. 1 Сюїта «Спогади про вісім акварельних картин»Тан Дуна (1978): звукові експерименти «органічної музики»

Тан Дун (*Tan Dung*, нар. 1957 р. у передмісті Чанші, провінція Хунань) серед композиторів Китаю вважається представником молодшого покоління, на формування творчості якого мали декілька факторів. По-перше – величезний вплив у молодих роках етнічної музики рідного селища Сі Мао Хун та праця під час навчання в музичному коледжі в оркестрі (як скрипаля) у місцевій трупі пекінської опери. По-друге – навчання у Центральній пекінській консерваторії (1978-1983) в одних із кращих китайських композиторів Лі Інхая і Чжао Сіндао. Ці педагоги першочерговим завданням ставили прищеплення своїм учням почуття захоплення та любові до національної музики і її музичних традицій. Тан Дун слухав теоретичні лекції своїх педагогів і під їхнім керівництвом познайомився, зокрема, із творчістю вельми креативного японського композитора-авангардиста, звукорежисера, актора і сценаристи Тору Такеміцу, що багато уваги приділив вивченню і створенню електронної музики.

Після закінчення навчання Тан Дун працював солістом (скрипалем) у Китайському національному симфонічному оркестрі в Пекіні і продовжував навчатись у Колумбійському університеті (1985-1986) в американського композитора Девіда Докського (*Dawid Dokski*) та китайсько-американського композитора Чжоу Веньжона. В шляху становлення творчості Тан Дуна важливим став вислів Чжоу Веньжона, що «китайська музика не повинна бути калькою з західної, з китайською орнаментикою, а являти собою завершений самодостатній твір» [93, с. 152]. Під керівництвом американських педагогів Тан Дун вивчав технології створення авангардної музики і познайомився із творчістю композитора, винахідника, художника і теоретика музики Джона Кейджа, що, крім іншого (винаходу препарованого фортепіано,

графічної нотації, створення електронної музики), використовував у творчості нетипові джерела звуку.

З одного боку, під авторитетом впливів цих знаменитих педагогів, прагненням композитора впродовж усього творчого життя стало експериментування, сутність якого полягала в органічному поєднанні традиційного національного та західного авангардного, а з іншого – тонке відчуття звуків природи та тембрів оркестрових (національних і європейських) музичних інструментів та їхнє поєднання з образністю театральної музики. Ці спрямування стали провідними тенденціями творчості Тан Дуна і визначили провідні стильові риси його творчості.

Тан Дун є автором дуже відомих у світі творів різних жанрів, багато з яких світовою музичною громадськістю визнано неперевершеними. Вперше композитор заявив про свою творчість, навчаючись у пекінській консерваторії, коли представив свою першу симфонію «Лі Сао» (в перекладі з китайської «Скорбота відлученого» ,1979), створену під враженням від прочитання поеми першого національного поета Піднебесної Цюй Юаня (340-278 рр. до н.е.). Події поеми відбуваються в період існування на півдні Китаю великого князівства Чу, на території якого народився і проживав Цюй Юань. Його поема «Лі Сао» вважається раннім прикладом складання віршів строфами з непарною кількістю ієрогліфів, тобто – неримованим текстом.

У поемі композитора привабив своєрідний, з точки зору ритміки, поетичний текст з неримованих строф, а також те, що поема стала першим в історії Китаю прикладом художньої літератури, в якому пролунали слова заклику до об’єднання держави. Тан Дун згадував пізніше, що «саме завдяки досвіду студентських років, набутого в безперервних концертах оркестру, з’явився цей саме симфонічний твір» [148, с. 2]. У рік прем’єри відгуки про першу велику працю композитора (на той час ще студента) були вельми суперечливими. Як вважалось, у партитурі він використав надто багато різноманітних (за величиною і матеріалом виготовлення – шкіра, каміння, дерево, бамбук) барабанів, звучання яких поєднав із постійно солюючою

китайською флейтою сяо. На той час (слід згадати, що це був рік, коли китайська професійна музика тільки починала оговтуватись після наслідків Культурної революції) подібне поєднання інструментів сприймалось як «звучання не прийнятних авангардних звуків, що їх композитор застосував, мислячи не в рамках традиційної оркестровки, а шукаючи нових технологій» [148, с. 1]. Проте, незважаючи на яскраво виражені модерні елементи, до сприйняття яких китайське суспільство ще не було готовим, симфонію все ж сприйняли радо. Успіху симфонії, музика якої надто виразно нагадувала народні архаїчні обряди сільської місцевості, сприяла яскраво виражена презентація давньої національної традиції – використання символічно-обрядового звучання поліфонії ударів барабанів, яка поєдналась із чудернацькою ритмікою та усіма можливими тембрами барабанного звучання. В майбутньому в створенні власних творів Тан Дун постійно знаходився під впливом Чжоу Веньжона, який після Культурної революції очолив серед композиторів Китаю рух «Нової хвилі» і сприяв дослідженню нових уявлень щодо композиції.

Після виконання симфонії та створення на зламі 1970/1980-х рр. ряду пісень (п’єс для традиційних інструментів соло – «Пісня Йі Чжоу», «Тінь у небі», «Подвійний палац») Тан Дуна почали сприймати як «важливого представника китайської авангардної музики, що, досліджуючи сучасні технології, постійно експериментує з музичними звуками. Оригінальними знахідками дивовижних звуків він усе більше приваблює світові музичні сцени» [148, с. 2].

Спираючись на народні пісенні або танцювальні мелодії у пентатонному ладі, композитор вже в ранніх творах привносв у свої композиції певні модерні елементи. Його музика, засвідчуючи невпинне прагнення до інновацій, сповнена спогадів про картини природи рідного краю, дитячих вражень від народних обрядів з музичним супроводом, фольклорних весільних і похоронних ритуалів, звичаїв рідного селища Сі Мао Хун, в які він був занурений від дитинства.

Унікальність музичного мислення композитора полягає в своєрідності витоків його контактів з народною музикою. Серед таких особливого значення мало спостереження за музичною складовою похоронного обряду. У Хунані цей обряд називається «Гра в Сіро», а його музичне оформлення майбутній композитор сприймав, немов заглиблення у незвичне царство, в якому з'являється можливість спілкування минулих поколінь з майбутніми. Цю народну мудрість рідної провінції Тан Дун глибоко усвідомив, увібрав у себе і використовував, бажаючи, щоб через народну обрядову музику світ дізнавався і впізнавав його улюблену Хунань. Впродовж життя, як би далеко Тан Дун не знаходився від рідної місцевості, він постійно повертався сюди для поповнення творчого натхнення.

Особливо важливе значення мала його зустріч у Чанші зі сліпим дідусем, що вмів грати на каменях, імпровізуючи та вигадуючи за їх допомогою різні ритми. Створені «кам'яні» мелодії старенький дідусь супроводжував оригінальним способом співу, пояснюючи своє вміння так: «Я не вмію грати на якомусь музичному інструменті і тому розкидаю по землі каміння. Звуки, що їх створюють ці природні речі, так само можуть бути матеріалом для створення музичних імпровізацій. За допомогою цих звуків я розмовляю з небом, землею, вітром, хмарами і поєдную пісні давнини з майбутнім» [148, с. 4]. Тан Дун про себе назвав творчість дідуся «кам'яною музикою», а його захоплення створенням подібним способом своєї музики відіграло в майбутньому вирішальну роль.

Інновації композицій Тан Дуна полягають, перш за все, в прагненні наслідувати звуки природи. Тому в творчому доробку композитора так багато подібних експериментів: «музика води» (симфонічні твори «Водяна музика» (1998), «Органічний голос» (2004) – обидва ці твори композитор написав на замовлення Нью-Йоркського симфонічного оркестру; «Мандрівка Воскресіння»[9] (2000, Тан Дун називав цей твір «Органічний мюзикл» для води і

[9] Твір створений на замовлення міжнародної асоціації шанувальників творчості Й. С. Баха до 250-річчя від дня смерті композитора.

каміння як основних голосів); «паперова музика» («Карта»[10] (1999). Назва твору походить від слова «путівник» рідними місцями. У цьому творі Тан Дун немов звертається до слухачів шляхом демонстрації на екрані стародавніх ритуалів. На його думку, це сприяє підкресленню театрального і духовного аспектів народних традицій; «Паперовий концерт» (2003), створений на основі мелодій сільських пісень однієї з етнічних меншин провінції Хунань для відеоматеріалів, симфонічного оркестру та соло віолончелі.

Усі ці твори свідчать про унікальність концепцій Тан Дуна та його неповторну індивідуальну креативність. Композитор, створивши серію симфонічних творів, у яких, крім музичних інструментів використовував звуки води, каміння та паперу, називав свої композиції «органічною музикою». Сутність такої музики, за його визначенням, полягає не лише у використанні природних матеріалів, але відображає спільність між зовнішньою природою і внутрішнім духом людини. «Я переконаний, що будь-яка найменша субстанція у Всесвіті має своє життя і душу, і що будь-яка речовина може розмовляти одна з одною, наприклад – папір зі скрипкою, вода з деревом, місяць з птахами. Як казали наші пращури: Небо і Земля, і я один» [148, с. 5].

Визначення «органічна музика» швидко закріпилось в обігу і стало відмінною ознакою його творчості. Тан Дуна вважають засновником концепції «органічної музики», а Він писав: «Всі речі у Всесвіті, включаючи й людей, мають взаємозалежний спосіб вижити. Моя органічна музика походить від природи, тому мені так необхідно знайти її звуки. Моя музика – це сльози природи, а на людському рівні вона є гаслом про нинішнє забруднення як довкілля, так і духовного забруднення»; «В такий спосіб я прагну захищати довкілля від забруднення і втілити прагнення китайського народу ствердити концепцію гармонії між природою і людиною» [148, с. 4-5].

З творчої біографії композитора довідуємось, що вжиття він здійснював також велику концертну діяльність: у 1997 р. дебютував як диригент Гонконгського симфонічного оркестру (у концерті брав участь молодий

[10]Мається на увазі географічна карта.

талановитий японський віолончеліст Ма Йойо) та як диригент Китайського лицарського оркестру, для якого спеціально написав симфонію «Небеса і Земля». Після проведення з величезним успіхом цих концертів Тан Дун розпочав інтенсивну виконавську діяльність диригента. Він диригував симфонічними оркестрами Монреалю, Бостона, Філадельфії, Лос-Анжелеса, Ліону, Лондона, Парижа, Сіднею, Британським симфонічним оркестром BBC, Японським симфонічним оркестром NHK та Бразильським симфонічним оркестром Сан-Паулу.

За концертну і композиторську діяльність був удостоєний багатьох високих світових нагород: у 1983 р. в Німеччині отримав свою першу Міжнародну премію за симфонію «Пісні Я Фена». Його улюблений японський композитор Тору Такеміцу сприяв висуненню Тан Дуна в номінації на премію *Canadian Grande Music Award* (1996), газета *New York Times* назвала його одним з десяти найзначніших музикантів світу (1997), а авторитетний німецький музичний журнал «*Musik Texte*» – «кращим композитором року (1997). 1999 р. Тан Дун став володарем найбільш престижної музичної світової нагороди *Gewei Wenmeier Composer*, а також отримав премію «Греммі» в номінації «композиція» за музику до опери «Марко Поло». 2001 р. став володарем премій «Оскар» за кращу музику до фільмів «Тигр, що крадеться» та «Прихований дракон», 2002 р. – за музику до фільму «Герой» (режисер Чжан Імоу). 2003 р. журнал «*American Music*» визнав його кращим композитором року.

Японський композитор Макі Ішії[11] так оцінив творчість Тан Дуна: «Тан Дун – композитор молодого покоління, але його унікальна індивідуальність і глибина музики вже залишають глибокий слід в історії музики. Найбільш зворушливими його творами є ті, де використано мелодії дитинства і містяться

[11] Макі Ісії (Maki Ishii, 1934 – 2003) – один з найвідоміших японських композиторів. Техніку композиції вдосконалював у Німеччині у Бориса Бляхера та Йозефа Руфера в Берлінському університеті мистецтв (1958-1961, Hochschule der Künste Berlin). Після повернення на Батьківщину став одним з перших у Японії композиторів-авангардистів, що працював у галузі електронної музики, органічно поєднуючи європейську техніку і японські музичні традиції. Найбільш визначні твори: «Музика сякухаті» (1970), «Музика для оркестру гагаку» (1970), «Со-гу II» (1970), у яких поєднав звучання традиційного японського придворного оркестру гагаку і європейських оркестрових інструментів.

спогади про рідне місто. В його музиці є глибоке відчуття історії краю і китайського традиційного духу, а безмежна музична фантазія є справді чудовою і неосяжною» [216].

Як приклад поєднання давніх пластів китайської національної культури та засобів сучасної музичної мови (маємо на увазі тяжіння до створення «органічної музики» та спосіб викладу і розгортання музичного матеріалу), наведемо один з ранніх творів Тан Дуна – сюїту «Спогади про вісім акварельних картин» (1978).

Сюїта є не лише першою працею композитора, створеною для фортепіано, але першою, створеною за межами рідного міста. Тан Дун згадував: «У той час, коли я почав інтенсивно вивчати в Пекінській консерваторії західну класичну та сучасну музику, я надто сумував за рідним краєм. Сюїта стала немов моїм щоденником, у якому я записував свої спогади» [148, с. 5]. Особливої популярності сюїті відразу посприяло її виконання знаменитим молодим піаністом Фу Конгом (*Fu Cong*) окремих 4-х з її восьми частин, а 2001 р. одну з частин сюїти (п'єсу «Хмари») виконав у Вашингтоні в Центрі виконавських мистецтв імені Джона Кеннеді китайський виконавець зі світовим ім'ям Ланг Ланг (*Lang Lang*).

Основою тематизму циклу є мелодії хунанських народних пісень, які композитор подав оригінальним способом: у мелодію кожної з пісень він привніс певні ритмічні, ладові, фактурні знахідки, що сприяли утворенню враження від споглядання картинки, виконаної акварельною технікою. Тан Дуна приваблювала сутність цієї малярської техніки, основна відмінність якої від інших технік полягає в нанесенні фарб із водою. Це сприяє утворенню відчуття розмитості плям, свіжості дихання фарб та їх невагомості, а в сукупності – створенню враження прозорості і легкості. Можливість використання в музичному творі ефектів субстанції води – ось що стало основою задуму композитора.

Щодо інших експериментів, композитор використовує в сюїті засіб авангардної музики «розширення тональності», як висловився сам Тан Дун –

«іонізації ладу» [172, с. 23], тобто трактування звуків пентатонного звукоряду як окремих барвистих крапок. Янь Чжихао згадує в своїх працях, що подібні експериментування з розширенням тональності, що їх називали «способом іонізації ладу», були характерними особливо для творчості тих композиторів Китаю, що навчались в Америці. Для них метод інноваційності стає переважаючим принципом композиції. До таких вона залучає, зокрема, творчість випускника американського університету Батлера, китайського композитора Гао Піна (*Gao Ping*, нар. 1970 р.). У його п'єсі «Далеке звучання» (1999) «поєднано аранжування матеріалу відразу трьох, здавалося б, непоєднуваних за принципами інтонування та розгортання мелодичного матеріалу джерел: народної пісні Північної Монголії «Туга за Батьківщиною», сичуанської пісні «Кандинська пісня» і північношенсійської народної пісні «Голуба квітка» [204, с. 133-134]. Звуки пентатонного ладу Тан Дун використовує як окремі, розділені паузами крапки. Ця техніка подібна до пуантилізму, але і Тан Дун, і Гао Пін прагнули не створювати музичні конструкції з певних звукових крапок і відмовлятись від тематизму, а максимально використовувати барви кожного звуку п'ятиступеневого звукоряду в межах яскравої мелодії.

До сюїти «Спогади про вісім акварельних картин» увійшли вісім коротких, незалежних одна від одної і невзаємопов'язаних вишуканих п'єс. Немов вісім мальовничих акварелей, композитор змальовує рідне містечко Сі Мао Хон і відображає в них свою любов до нього (Додаток А №3).

Перша п'єса сюїти «Осінній місяць». Її настроєвими мотивами стали змалювання атмосфери Фестивалю місяця у повні. Його святкують у Китаї в середині осені, коли всі мешканці селища милуються картиною перетворення місяця на повню, згадують родичів, за якими сумують і, розповідаючи про них один одному, діляться своїми враженнями. Цей Фестиваль середини осені у Піднебесній символізує з'єднання: з'єднання родин, закоханих, думок.

Тан Дун прагнув відразу ввести слухача в атмосферу туги за прекрасною, мальовничою Батьківщиною та родиною, за якою дуже сумував у далечині.

П’єсі передує ремарка *Adagio con dolore* (сумно, з болем). Інтонації теми запозичені від мелодії давньої інструментальної п’єси для традиційного народного інструмента гучжен (китайської цитри). Виконуючи п’єсу, слід пам’ятати про прагнення автора наслідувати звучання гучжена і відтворювати враження переборів струн. У створенні теми композитор використав легкий декор звуків, що створює ефект відлуння – ноти, що використано для прикрашання мелодії. Цього композитор досягає шляхом додавання до основних звуків теми якоїсь додаткової ноти, що передує основному звукові і додаткової ноти після нього. Декоративні звуки не є звуками теми, але вони стають найбільш важливими при створенні образної атмосфери. Ключем для виконавців-піаністів до правильного відтворення декоративних звуків і створення враження відлуння є відпрацювання координації між пальцями та їх гнучкість, а сила дотику до клавішів повинна бути зосередженою лише на основних, не прикрашених подібним декором звуках.

Друга п’єса «Кумедний». Це – спогади автора музики про веселі ігри з невпинними підстрибуваннями в дитинстві під турботливим поглядом мами. Образний стрій музики нагадує веселий сміх стрибаючих дітей та їх невинні витівки. Мелодичною основою п’єси стала давня дуже простенька дитяча хунаньська пісня «Маленький мамин пустун». Музика цієї короткої, але дуже витонченої п’єси контрастує з попереднім номером циклу своєю схвильованістю. В мелодії є надто багато несподіваних пауз, що надає відчуття немов «заплутаного» ритму, а також багато немов пропущених звуків і несподіваних акцентів. У сукупності ці знахідки, як вкраплені у невибагливу мелодію спеціальні ефекти, додають п’єсі відчуття щасливої атмосфери безтурботного дитинства.

Третя п’єса «Пісня гір». Пристрасна мелодія теми має яскраво виражений національний колорит і відтворює картинку красивих і таємничих хунанських пагорбів. Виконуючи її, висловимо особисте враження, що ця мініатюра викликає уяву про споглядання акварелі, виконаної п’ятьма звуками пентатонного звукоряду. Таке враження утворюється завдяки свободі ритму,

що досягається шляхом вкраплення в основну ритмічну тканину несподіваних п’яти інших, немов випадкових метро-ритмічних фігур або використання ефекту несподіваної пролонгації окремих, випадково взятих звуків теми. Для досягнення подібного ефекту, що привносить у музику п’єси особливої акварельної колористики (прозорості, невагомості, свіжості дихання фарб), своєю ремаркою композитор підказує, що ці звуки слід виконувати на *portamento* – тобто дещо перетримувати їх перед тим, як брати наступний звук. Уважаємо, що особливою «цікавинкою» цієї п’єси є те, що *portamento* для окремих звуків слід виконувати подібно до того, як це здійснюється у скрипковій грі – тобто вправно, легким рухом, немов гліссандуючи, робити перехід від одного звуку до іншого. Розуміння саме такого відтінку *portamento* і вправне доречне його виконання може значно прикрасити і увиразнити звучання окремих музичних фраз п’єси. У відтворенні картинки мальовничих хунанських гір використання подібного піаністичного прийому сприяє появі у слухача відчуття пейзажу широкого простору, відлуння гір та дихання свіжого повітря. Цьому сприяє й акомпанемент народної мелодії у лівій руці, що майже повністю виконується *arpeggiato* з максимальним досягненням legato. Для цього піаністові необхідно продумати і вірно скоординувати силу руки, зап’ястя та кінчиків пальців.

Четверта п’єса «Слухання розповіді матері» постає немов щоденником спогадів композитора про дитинство, маму та рідне місто. Звучання двох переплетених між собою мелодій створює картинку теплих сімейних взаємин. Цьому сприяють використання етнічних прийомів метро-ритміки і творення мелодії пісні та застосування найпростіших поліфонічних засобів, зокрема простенького канону.

У спогадах та інтерв’ю Тан Дун постійно наголошував, що джерелом творчості і найбільш сильним впливом на становлення його як композитора завжди залишаються спогади про ті прості та щирі почуття, що з’являлись у дитинстві внаслідок споглядання картин природи рідної провінції, контактів з народною музикою та незабутніх емоцій від сприйняття побачених у дитинстві

місцевих обрядів, під час яких, як правило, хунаньці виконували дуже давні пісні, що, здається, споконвіку усно передавались від одного покоління до наступного. «Отриманий багатий досвід та емоції дитинства і є рушійною силою моєї творчості, немов моїм музичним щоденником, у якому я можу ностальгувати і відображати почуття любові до рідного краю» [148, с. 4].

Близькими за настроями та образністю є п'ята і шоста п'єси сюїти («Глухий» і «Старовинний похоронний обряд»). Музика обох п'єс сповнена серйозності, похмурого настрою і таємничості. Тан Дуна від дитинства дуже приваблювали пам'ятки національної культури свого регіону та давні обряди, традиції яких мешканці його селища ревно зберігали віддавна. Особливо серед них його цікавила магія таємничості похоронних обрядів. Композитор відразу захопився силою емоційною впливу їх музичного супроводу – серйозного, похмурого, неначе сповненого вікових тайн. Атрибуції засвоєння музичних традицій давніх похоронних обрядів можемо спостерігати в обох згаданих п'єсах сюїти. Це виявляється не лише в наслідуванні елементів плачів, але насамперед у відтворенні емоційного стану знаходження людей (родичів та односельчан, що втратили близьку людину) немов у безкраїй пустелі. Саме ці емоції запам'ятались і залишились від дитинства назавжди. Музика обох п'єс відтворює стан холоду самотності, змальовує картини нескінченної порожньої пустелі та, навіть, немов вкритого завісою таємничості безкрайого неба. Подібно до розповіді, музика цих п'єс поступово розкриває історію про пустелю, в якій може опинитись людина після певних переворотів та раптових перемін у її долі.

Як мальовничий елемент музичної мови, для п'єси «Глухий» композитор обирає використання незаповнених усіма складовими звуками акордів, що дуже тривало звучать і зависають, немов перипетії долі, в просторах Всесвіту. Складність виконання на перший погляд технічно нескладної п'єси полягає в правильному виконанні акордів, що утворюються внаслідок почергового взяття їх звуків, розміщених у найширшому діапазоні клавіатури. Повне звучання акордів повинно звучати максимально довго. Це й повинно утворювати

емоційний ефект враження картини пустоти нескінченної пустелі під неосяжністю безкрайого неба. Для досягнення такого враження піаністові необхідно використати правильно продуману аплікатуру, вірно розрахувати не тільки взяття та зняття педалі, але й акуратність і силу удару кожного пальця. При цьому слід безперервно слухати і контролювати звучання кожного звуку акорду, щоби тривало чути повну гармонічну вертикаль.

У п'єсі «Старовинний похоронний обряд» теж відтворено встановлені давніми звичаями, традиціями і черговістю здійснення ритуальні атрибути обряду: народні плачі; повільна хода селян; вкладання свічки в ногах померлого для того, щоб він не заблукав у дорозі до неба; сам процес погребіння; оплакування; спів радісних пісень про відхід у кращий світ і спілкування зі світом майбутнього; радісний запуск ліхтарів для освітлення душам шляху до небес. Давні звичаї під час цього ритуалу в провінції Сичуань, як і сама похоронна процесія, у людей із Заходу може викликати здивування. По-перше, усі одягнені в білий одяг. По-друге, в кінці ритуалу співається багато радісних пісень, мелодії яких будуються звуками мажорної пентатоніки. Після виконання надто емоційних плачів ці пісні сприймаються як надзвичайно радісні й веселі. Саме такі пісні є обов'язковою частиною похоронних обрядів провінції, а співаються вони з особливим почуттям радості тому, що в них йдеться про продовження добрих справ померлого в іншому світі.

Ще в дитинстві Тан Дун захоплювався спостереженням давніх поховань і вірно підмітив, що погребальний ритуал має власну чітку архітектоніку – принцип побудови обряду, в якому спостерігається інтегральний взаємозв'язок його основних складників. Створюючи сюїту «Спогади про вісім акварельних картин», композитор не міг не включити картину улюбленого обряду рідної місцевості – поховання.

Роздуми над музичною формою п'єси очевидно наштовхнули композитора на створення найбільш часто використовуваної у професійній китайській музичній творчості простої двочастинної форми. Основою форми стали дві мелодії в дусі давніх традиційних погребальних пісень «чу сянь» (*chu*

xiang), що віддавна виконувались в ході обряду. Також п'єса є такою в циклі, де, серед іншого, використовується поліфонічне проведення тем обох пісень. Це вимагає від виконавця точного звучання кожної з них у поліфонічному проведенні. Завдяки картинності відтворення складових ритуального обряду, п'єса набула ознак маленької сюїти, немов утворивши «сюїту в сюїті». У зв'язку з цим практичного підтвердження та наголосу набуває сформована в музикознавстві початку XXI ст. теза про особливе виділення у творчості китайських композиторів форми сюїти як базової для інструментальних творів.

Сьома п'єса «Хмара» за образністю яскраво контрастує з попереднім матеріалом. Композитор використав у ній мелодію дитячої ігрової пісні, в змісті якої йдеться про двох хлопчиків, що лежачи ясним весняним днем у траві, спостерігають за хмарами в небі і вигадують з них образи. Увесь тематичний матеріал п'єси, написаної в простій двочастинній формі A+B, звучить у найвищих сегментах теситури фортепіано, а супровід відтворює легкий потік звуків, що надає музиці відчуття чистоти і ефірної легкості.

М'якість та плавність мелодичної лінії сприяє появі відчуття тихого непередбачуваного перетворення форм хмари. Для створення цієї маленької сценки найважливішим у роботі для композитора стало відтворення відчуття плинності хмар, тому першочерговим завданням видається уникнення шаблонності ритмічного малюнку в супроводі. Тан Дун вирішив це дуже лаконічним і простим способом. При створенні простої двочастинної форми він використав дві різні ритмічні формули: для речення «А» – мелодично розкладені гармонічні послідовності при виконанні *legato*, для речення «В» – м'який потік шістнадцятих. У кінці другого речення ці дві ритмічні формули, накладаючись одна на одну, об'єднуються.

Заключна восьма п'єса сюїти «Щастя» – це немов остання зупинка мандрівкою рідними місцями, пункт призначення в щасливий світ минулого. П'єса являє собою роздуми композитора про рідне містечко, про щасливий період дитинства та юності, про друзів та про сум через те, що довелось назавжди покинути рідні місця. «Щастя» тому – що в рідному містечку він

почував себе щасливим, безпечним і гордим за свою маленьку Батьківщину. В п’єсі знову спостерігаємо поєднання елементів національної китайської музики (м’яка дводольна ритміка, використання пентатонного ладу для мелодії теми крайніх розділів простої тричастинної форми) та західних методів – поліфонічного розвитку теми в середньому розділі «В» та творення супроводу за посередництвом почергового багаторазового звучання інтервалів секунди і кварти. Тан Дун висловлювався про процес творення гармонії за посередництвом інтервалів, яких не можна розкласти на терції, двоколірним.

У професійній композиторській практиці Китаю сюїта Тан Дуна «Спогади про вісім акварельних картин» з її незвичною концепцією відтворення за допомогою музичних звуків відчуття малярських фарб та яскравих акварельних сюжетів виходить далеко за межі усіх норм творчості, регламентованих національними традиціями. Музичні композиції Тан Дуна сприймали як творчість сміливого новатора однаково і в 1978 р. (коли сюїта була створена і вперше представлена широкій аудиторії), і на сучасному етапі, коли китайська професійна творчість вже достатньо інтегрувалась у світову музику.

Цитування елементів народних пісень, плачів та інструментальних композицій втілено в перших п’яти п’єсах; у 4, 6, 7 та 8 п’єсах поєднано китайські та західні композиційні методи. Музика циклу відображає почуття глибокої туги за Батьківщиною і радості від можливих зустрічей. Оригінальність втілених у сюїті ідей, багатий національний матеріал та способи його поєднання з західними творчими методами визначили виняткову унікальність твору і забезпечили йому всесвітнє визнання.

На прикладі цієї сюїти виявилась можливість визначити стильові риси творчості Тан Дуна, найбільш типовими серед яких є змішування музичних традицій реді-мейдів, мультимедійності та театрально-ритуальної образності, виявити сутність органічної музики та походження нетипових джерел звуку, що виявилось у використанні природних матеріалів.

Наступного, 1979 р. сюїту «Роздуми над картинами Кайї Хігашиями» створив Ван Лісань, що не відрізняється інноваційними знахідками і в основному витримана в традиційній китайській стилістиці, але завдяки картинності, яскравому мелодизму і красі народних мелодій, як і «Спогади про вісім акварельних картин» Тан Дуна входить до переліку найбільш улюблених і виконуваних у Китаї.

3. 2 Сюїта Хуана Цзіхао «Поєднання довгого і короткого» (1984) як взірець експериментальної музики в стилістиці авангарду

Цюань Цзіхао (*Quan Zihao*, нар. 1956 р.) належить до тих композиторів Китаю, які, захоплюючись чарівливістю музики рідної провінції, зокрема музику народу Корьо, прагнули розкрити у своїх фортепіанних творах сутність її особливої своєрідності і неповторності за посередництвом використання компендіуму засобів стилістики авангарду.

Композитор народився у невеличкому місті Тумень (провінція Гірін, що знаходиться на території Яньбянь-Корейського автономного округу, а його народ називається Корьо). Як представник молодої генерації, Хуань Цзіхао, як й інші його сучасники, втілював власне захоплення національною музичною культурою шляхом природного поєднання ознак національної стилістики і методів сучасної композиції. Прикладом такого поєднання став створений 1984 р. фортепіанний цикл «Поєднання довгого і короткого» (*Long and Short Combination*). На прикладі цього твору, який китайські дослідники та виконавці називають «найяскравішим прикладом авангардної музики Нового Китаю» [142, с. 94], в роботі з’явилась можливість у повні репрезентувати особливості стилістики композитора, що виявились у поєднанні новаторських рис його мислення та успадкованих характерних особливостей традиційної північно-китайської народної музики.

Новаторський підхід, винахідливість і креативність Цюаня Цзіхао до втілення своєрідних особливостей народної музики в професійній композиторській практиці відразу було підмічено. Композиторові було

запропоновано представити цей твір на IV Конкурсі творів китайських композиторів, що відбувся у Китаї наступного після створення сюїти, 1985 р. За музику фортепіанного циклу «Поєднання довгого і короткого» Цюаня Цзіхао було представлено до звання лауреата Першої премії конкурсу, а від 1994 р. твір включено до програми обов'язкових творів Міжнародного конкурсу піаністів, який щорічно проводиться в Китаї.

Для того, щоб усвідомити особливості ритміки мелодій народу Корьо, яка від молодих років надзвичайно захоплювала Цюань Цзіхао, необхідно осягнути її специфіку. Становлення і формування яньбянь-корейської професійної музики, розпочалось лише в кінці XX ст. Розвиваючи власну національну атрибутику, творчість яньбянь-корейських композиторів знаходилась під постійним впливом музики Сходу і Заходу. Умовно її розвиток можна поділити на два етапи.

Перший з них охоплює період від кінця XIX ст. до 1949 р., впродовж якого відбувалась майже безперервна війна Китаю з японськими загарбниками. Результатом цих подій стала анексія Японією Північної Кореї і насильницьке утримування корейців в кордонах чужої Японії. Осідаючи на китайських землях упродовж тривалого часу, значна частина корейського населення залишилась проживати на території Північного Сходу Китаю, утворивши на території провінції Хенань Корейську автономну округу[12].

Події військово-політичного життя XIX – першої половини XX ст. вплинули на розвиток музичної творчості корейців, який відбувався виключно в ареалі антияпонської боротьби. Це сприяло виникненню великої кількості народних і масових пісень професійних композиторів (найбільш популярними стали «Революційна пісня» Лі Юйхао, «Подорож на батьківщину» Цюй Чжи, «Реконструкція армії» Лі Доушана та ін.) та утворенню військового оркестру європейського зразка (1901). Шляхом виконання у концертах перекладів для оркестру його учасники активно пропагували серед корейського населення

[12] За матеріалами всекитайського перепису населення 1950 р. кількість корейців у Китаї становила близько двох мільйонів осіб.

мелодії улюблених пісень своєї народності Корьо та твори європейських композиторів.

Після заснування 1949 р. Китайської Народної Республіки розпочався період піднесення корейської музики в Китаї. Спостерігається дуже активний розвиток революційних пісень професійних композиторів (Сюй Руілу, Гао Цзин, Ло Хуейчжоу, Чжен Чженьюй, ін.); у 1957 р. в китайському місті Яньбянь, де сконцентрувалось близько 800 000 етнічних корейців, було створено корейську художню трупу «Хейлунцзян» і засновано Школу мистецтв Яньбянь, у якій відкрито Школу інструментальної музики та співу пісень, представляючи їх у театралізованих формах перформансів. У піснях цього періоду оспівувались погляди корейців на нове життя в Китаї («Седан наближається» Інь Фенсі, «Рідне місто пісень і танців» Цзинь Наньхао, «Чанбай» Енжі Ліна). На матеріалах мелодій народних пісень було створено навіть першу симфонію «Сонце, що сходить» Енжі Ліна. Народження цих творів засвідчувало про велику підтримку розвитку корейської музики на території Північно-Східного Китаю, а особливості ритміки корейських пісень вплинули на розвиток пісень і творчість композиторів сусіднього ханського народу.

Вплив характерних ознак патріотичних корейських пісень з їх захопленим оспівуванням прагнення до свободи, історичних подій на тлі мальовничих картин природи та, особливо, рясним використанням своєрідних і непередбачуваних ритмів корейської музики є дуже відчутним у сюїті Хуана Цзіхао «Поєднання довгого і короткого» (Додаток А № 4, с.). У корейській музиці, що постійно звучала на території рідної Хенані, композитора приваблювала їх пентатонна або тетратонна ладова забарвленість, завжди невластивий для китайської народної музики тридольний метр (характерною особливістю китайської народної музики є дводольний метр) і, як вже особливо відзначалось – та безперервна гра ритмами і тривалостями звуків, що в автентичному звучанні створювали улюблені в корейських мелодіях барабани.

Спостерігаючи, аналізуючи та творчо переосмислюючи особливості ритміки народних пісень та інструментальних награвань Північно-Східного Китаю і сусідньої Кореї, Хуан Цзіхао дуже природно відтворив у циклі виявлену ним унікальність поєднання комбінацій з різних ритмічних фігур – комбінацій з довгих і коротких ритмічних тривалостей окремих звуків, що й складають основу ритмічного малюнку великої групи пісень регіону.

У власних спостереженнях Хуан Цзіхао виділив давні записи пісень держави Корьо, що в X – XIV ст. існувала на Корейському півострові. Ці пісні з їх примхливим ритмічним малюнком, сформованим під впливом особливостей корейської говірки та обов'язкового супроводу ударів барабанів різних тембрів, що залежали від величини та матеріалу виготовлення інструментів, дуже швидко поширились частиною східних територій Китаю, зокрема, на території Гіріна. Як повідомив композитор, термін «короткі і довгі довжини» він знайшов у давніх записах корейців, які застосовували його стосовно традиційної барабанної ритміки музичних творів народу Корьо. «Ця незвична ритміка утворювалась завдяки імпровізаціям на барабанах. Характеристики ритмів таких творів завжди непередбачувані, і лише барабани найбільше підходять для демонстрації їх унікальної чарівливості» [63, с. 3].

Традиційна музика Корьо відзначається значним використанням супроводу барабанів: малих і великих барабанів чінго і кйобанго, бочкоподібного пук, двобічного чангу (Додаток В № 4), подвійного ного (складається з двох насунутих на палицю барабанів). Упродовж імпровізації барабанщиків під час виконання музичних творів ритмічні характеристики супроводу завжди виявляються непередбачуваним. В результаті, завдяки нагромадженню звучання різних тривалостей звуків, що видобуваються сукупністю різнотембрових барабанів, виконавці демонструють унікальну чарівливість тембрів цих інструментів і безконечність варіантів довжин звуків.

Коли в інтерв'ю з переможцями Конкурсу творів китайських композиторів Хуана Цзіхао запитали, що викликало ідею такого справді незвичного для китайської інструментальної творчості експерименту з ритмами

і звуковими тривалостями, композитор зізнався, що від молодих років захоплювався унікальними ритмічними малюнками пісень корьо. Згодом його спостереження в цій галузі привели до висновку про існуючу унікальність постійного поєднання коротких і довгих тривалостей (як він цитував корейців – «довжин») звуків в окремих групах народних мелодій та інструментальних награвань. Спостереження за унікальною ритмікою мелодій корейців надихнули його на створення фортепіанного циклу «Поєднання довгого і короткого» [63, с. 2]. Цикл відразу було задумано саме для фортепіано, оскільки лише цей інструмент дозволяв імпровізувати і відтворювати ритмічні поєднання в тембральному відтворенні немов різних тембрів барабанів.

Отже, фортепіанний цикл «Поєднання довгого і короткого» репрезентує поєднання елементів корейської народної музики та пісень Північного Сходу Китаю. Додавши до цих елементів власні ідеї, Хуан Цзіхао створив яскравий твір, що полонить жвавістю, яскравістю музики та відчуттям особливої індивідуальності музичної мови композитора.

У мистецтвознавчих працях китайських дослідників останніх років, присвячених проблемам виконання творів китайських композиторів на фортепіано – «Знайомство з сучасною фортепіанною музикою» Чжу Янфеня (1996), «Особливості китайської фортепіанної музики другої половини XX ст.» Сунь Я (2001), «Виконавство на фортепіано» Чжао Сяошена (1992, підрозділ «Презентація китайської фортепіанної музики») і його ж праця «Шляхи осягнення мистецтва фортепіанної гри» (1991) – вперше було представлено аналіз лише деяких виконавських прийомів при вивченні циклу Хуана Цзіхао. В усіх трьох працях виконавський аналіз фортепіанних творів китайських композиторів здійснено, в основному, на прикладі творчості Хуан Аньлуня, якого автори наведених праць вважають «композитором, що зробив найбільший вплив на розвиток китайської піаністики в період нової історії Китаю» [142, с. 21]. Згадуючи про Хуана Цзіхао як композитора-новатора, усі ці перші праці, в яких уперше згадується цикл «Поєднання довгого і короткого», не містять аналітичної частини ні щодо дослідження стилістичних

особливостей твору, ні щодо обмірковування пропозицій його виконавських інтерпретацій. Також у них не заторкується онтологічний аспект дослідження найбільш показової, з точки зору стильових особливостей, сюїти, який міг би допомогти виконавцям вияснити і систематизувати сукупність факторів, що вплинули на специфіку та закономірності відтворення звуків у творі. Це й стає одним із завдань при характеристиці різних аспектів запропонованого циклу.

Особливістю створення циклу є спирання композитора на мелодику корейських народних пісень, становлення специфіки ритміки яких відбувалось упродовж усієї історії їх існування. На сучасному етапі цих ритмів є кілька десятків типів, які корейці поділяють на чотири категорії згідно тривалості звучання пісень, танців та інструментальних награвань.

В сюїті Хуана Цзіхао удари барабанів поділено так: на підсистему з трьох ударів, двох і гібридну підсистему ударів, що складається з комбінації довгого і короткого.

У першій п'єсі зображено захоплюючу і дуже динамічну танцювальну сцену. В якості ритмічної формули композитор використовує модель «*Deng de gong*» (у перекладі – «різні суспільні»). Цю ремарку автор зазначає на початку твору. П'єсу запропоновано в розмірі 12/8, але в прагненні ще більш гостро представити примхливість ритмічного малюнку і відтворити калейдоскопічну гру довгих і коротких «довжин», Хуан Цзіхао періодично на мить (усього впродовж одного такту), немов ще більше «стискаючи» впродовж п'єси метро-ритмічний малюнок, несподівано змінює його то на 6/8, то на 9/8.

У другій п'єсі в перемінному метрі 4/4 – 5/4 – ¾ використано ритмічну формулу «*Jin yang zhao*» (в перекладі – «подібний до Джіна»), яка вважається повільною «довжиною» і своїм оповідним характером різко контрастує з крайніми першою і третьою п'єсами.

Основу третьої п'єси складає ритмічна модель «*En mo ri*» (в перекладі – «навкруги ліс»), яка застосовується при характеристиці «вкрай жвавий», «безмежно захоплений». Опрацьовуючи «довжинні характеристики» обраного ритмічного зразка, композитор використовує метод розщеплення поданої на

початку п'єси теми у перемінному метрі 5/8 – 3/8 – 6/8. У науці фізика дослідники назвали б це методом поперекового перетину[13] – тобто величини, яку характеризує ймовірність переходу системи двох взаємодіючих частинок у певний кінцевий стан.

Хуан Цзіхао здійснив у своєму циклі творче й оригінальне опрацювання «довжин» корейських ритмів. Чергування їх «довжин» і використання методу «поперекового перетину» він свідомо використав для того, щоб додати слухачам ще більш гострого відчуття змін настроїв, образів та уповні відтворити красу й непередбачуваність комбінацій тривалостей звуків і примхливість корейської ритміки.

При дослідженні евристичних знахідок та експериментів Хуана Цзіхао в галузі авангардної композиторської техніки слід згадати, що для китайських композиторів, творчість яких вписується в контекст епохи «Новітнього Китаю», метод інноваційності стає переважаючим принципом композиції.

Після появи 1984 р. циклу «Поєднання довгого і короткого», в якому композитор, прибігаючи до теоретичних засад точних наук (зокрема – фізики), сміливо представив новий підхід до створення музики. У творчих експериментах сучасних йому китайських композиторів спостерігаємо намагання привнести до засобів виражальності прийдешнього часу щось своє, індивідуальне, азійське: Тон Чжан Лянь створив власну математичну композиторську техніку для зображення у фортепіанних творах пейзажних замальовок («Наспіви феніксів», 2000); Чжан Жао, бажаючи відтворити вільне життя народу провінції Юньнань – твір «Пі Хуанг»[14] (2005), у якому застосував спосіб накладання двох непоєднуваних за законами китайської музичної естетики лади з різних жанрів Пекінської опери. Для цього він поєднав поліфонічну техніку з додекафонією; Гао Вей у фортепіанному аранжуванні народної пісні «Осіннє поле» (2007) представив техніку власної додекафонії, сутністю якої стала взаємодія горизонтально проведеної по усій площині

[13] У фізиці терміном «поперековий перетин» називають площу, отриману в результаті перпендикулярного до його довжини розрізу.

[14] Пі Хуанг – два основні лади, що використовуються в Пекінській опері, і два специфічні тембри голосів.

фактури мелодії теми в рамках пентатонного мінорного ладу і супроводу вертикалів нетерцієвої будови, що утворювались поза тональними межами як результат руху решти голосів.

Серед додекафонних творів китайських композиторів – Прелюдія і фуга Чень Мінь Чжи (2001), п'єса «Гао Гу» на тему однойменної народної пісні композиторки Лінь Хуа (1998).

Сюїта Хуана Цзіхао 1984 року є прикладом більш ранніх сміливих інноваційних пошуків не лише в сенсі наслідування традицій і творчого перевтілення матеріалів народної музики (тут – аспекту унікальної корейської ритміки), але й у використанні законів багатоголосся сучасної музики Заходу при опрацюванні особливо давніх і вельми специфічних народних мелодій цього регіону.

Твір є достатньо складним для виконавського відтворення. В колах Китайських піаністів поширеною є така думка: «Композитор дає нове життя народній пісні, а виконавець повинен стати творцем душі створеної ним праці» [164, с. 45]. Звісно, мова тут йде про виконавську інтерпретацію, якість якої при виконанні твору має вирішальне значення. Виконання мелодій з їх надто гострими ритмами і невластивою для композиторського стилю цього часу неузгодженістю вертикальних утворень вимагає від піаністів поглибленого аналізу і вдумливого обрання виконавських прийомів.

Спробуємо запропонувати власну інтерпретацію щодо виконання цієї сюїти і деякі методи роботи над виконавськими труднощами. Перед вивченням тексту твору першочерговим завданням стає осмислення його будови, визначення основних складових, якими постають ознайомлення зі специфікою корейських народних пісень, особливостями їх ритміки, фразування, тембрової специфіки певних традиційних інструментів. Аналіз і наступна робота над кожним окремим з цих складників допоможе об'єднати усі фрагменти побудови твору і здійснити їх відтворення в єдиному цілому. Як предмет особливої уваги, виконавцеві необхідно виділити специфічні ритмічні фрази, усвідомити закономірність розподілу акцентів у них, визначити необхідні темпи

відтворення окремих фраз і цілої частини, специфіку тембрального наслідування, особливості виконання пасажів, мелізмів, специфічних технічних прийомів, динаміки, педалізації та сконцентрувати увагу над роботою окремо над кожним серед визначених конкретних завдань.

Забезпечення правильного технічного відтворення тексту і розуміння реальних параметрів сутності його духу сприятимуть повноті реалізації стилістичних задумів композитора. Кожну виділену окремо в кожній руці специфічну метроритмічну фразу, акцент у них тощо слід повторювати багато разів: спочатку в дуже повільному темпі на голосній динаміці, можливо й з перебільшенням тривалості звучання довгих і коротких нот. Після повного відчуття специфіки цих фрагментів та досягнення бездоганного органічного виконання, з'єднувати їх в одне ціле. Для поступового прискорення швидкості виконання окремих фрагментів можна використовувати метроном.

Першорядного значення набуває правильність вибору темпів для кожної з частин циклу, який складається з трьох п'єс. Перша п'єса «*Deng de gong*» – це мініатюрне *Allegro*, в якому змальовано динамічну танцювальну сцену. Мініатюрне – оскільки увесь його матеріал, хоча й охоплює аж 68 тактів (в історії музики відомі приклади й значно більш коротких, але дуже змістовних творів), проноситься у вихрах дуже швидкого темпу, охоплюючи найширший діапазон фортепіано від *des* контроктави до *des* третьої. Упродовж усієї п'єси слід суворо зберігати єдність швидкості темпу, гострого виконання ритмічних фігур та уникати стану байдужості і незосередженості. З ритмічної точки зору, у першій п'єсі презентується дуже поширений зразок корейської ритміки «довгого у короткому» – пристрасний і невтримний, що використовується у фестивальних танцях (п'єса № 1, рядки 5-6).

Знаковою емблемою другої п'єси є «*Jin yang zhao*». Це дуже повільний темп, тому її слід виконувати в запропонованому автором русі *Lento*, створюючи настрій неквапливої розповіді для відтворення враження максимального контрасту з матеріалом попередньої та наступної п'єс. Дуже неквапливо, розкуто, у вільному перемінному метрі (4/4, 4/5, 3/4), немов у дусі

епічної розповіді, з дотриманням авторських ремарок *accelerando* і *ritenuto*, слід виконувати й заключні пасажі у п'ятій октаві тридцять другими тривалостями і, навіть, численні гострі секундові репетиції шістдесят четвертими, з яких розпочинається п'єса (п'єса № 2 останні 2 рядки).

Логотипом швидкості третьої п'єси є *Allegro.* Його характеризовано за зразком корейської ритмічної моделі «*En mo ri*», що повторюється як шаблон упродовж усього матеріалу п'єси (№ 3 1-й рядок).

Для того, щоби відтворити ефект настрою цього ритму, виконавцеві слід постійно контролювати швидкість виконання упродовж усієї п'єси (140-170 ударів на хвилину). Швидкість виконання, безумовно, примножить обсяг праці над технічними труднощами. «*En mo ri*» – це ритмічна модель, що характеризує оригінальний ритм «довгого і короткого», здатного стимулювати емоції слухачів і довести рівень емоцій до кульмінації. В оригіналі традиційною моделлю «*En mo ri*» є перемінний метр 8/5 і 8/10, але композитор сміливо перетворив його на чергування 5/8, 3/8 і 6/8 (про що виписано на початку п'єси). Це, на думку автора, сприяє ще більшій гнучкості мелодичної лінії і гостроті звучання довгих і коротких «довжин». Для того, щоб усі мелодичні лінії фактури виконувались з особливою чіткістю, в процесі гри слід проаналізувати, «вловити» і впорядкувати позначені автором акценти і чітко їх виділяти. Це сприятиме й відображенню особливого шарму ритмічних характерних ознак корейської музики.

Не менш важливим аспектом при виконанні усього циклу Хуана Цзіхао стає робота над різноманіттям способів торкання клавіш та осмисленням підходу до сенсорного режиму, тобто – комплексу особливо чуттєвого контакту пальців і клавіатури. Про це найкраще висловився відомий китайський піаніст і педагог Чжао Сяошен: «Відтворення будь-якого якісного звуку вимагає узгодження сили між усією рукою і кінчиками пальців. У цьому важливу роль відіграє використання зап'ястя. Тільки завдячуючи його гнучкому використанню, можна досягнути приємних звуків» [180, с. 119]. Досягнення

абсолютної взаємодії руки, зап’ястя і кінчиків пальців є результатом багатьох років тренувань.

Обрання різних сенсорних режимів для виконання трьох різнохарактерних п’єс сюїти стає важливим й для відтворення звучання різнотембрових барабанів. Автор, намагаючись наблизити звучання кожної з п’єс до автентичного народного, застосовує дуже улюблений серед китайських композиторів метод наслідування звучання засобами фортепіано тембрів традиційних інструментів. Перед початком роботи піаністові слід проаналізувати увесь матеріал циклу і зрозуміти, які саме барабани з індивідуальними характеристиками тембрів та тривалості звучання ударів на них слід обрати для відтворення. У першій п’єсі, де замальовується енергійна танцювальна сцена, імітується звучання кількох барабанів (бочкоподібного «пук» та подвійного «ного») і тарілок. На початку п’єси автор пропонує наслідування звучання, немов, блоку різних барабанів. Цього можна досягнути енергійним, із запропонованим періодичним акцентуванням, виконанням кластерних вертикалів, що утворюються з’єднанням трьох малих секунд і зменшеної терції.

Найбільш вірним тут стає сильне, швидке торкання клавіш із застосуванням максимальної свободи усього корпусу правої руки і передачі через зап’ястя сили у кінчики пальців. При цьому слід контролювати еластичність долоні, інакше звучання кластерів буде надмірно шорстким. Щоби їх звучання не стало м’яким і слабким, міць руки повинна бути стійкою. Ці рекомендації необхідні лише для зосередження над виконанням першого кластера, тому що наступні будуть виконуватись за інерцією. Октавні ходи на висхідний тритон у лівій руці імітують звучання іншого національного інструмента – барабана чангу, два боки якого мають різну висоту звучання. Виконання усієї п’єси повинно бути яскравим і, навіть пронизливим.

У другій п’єсі «*Jin Yang Zhao*» імітуються ефекти звучання одного з найдавніших корейських народних інструментів гайя (Додаток В № 5). Його форма, звукові ефекти і техніка гри дуже нагадують китайський чжен –

п’ятнадцятиструнний щипковий музичний інструмент типу гуслів. При неквапливому виконанні численних арпеджіато, пасажів, трелів, форшлагів та секундових репетицій по усій клавіатурі необхідно наблизити їх фортепіанне звучання до тембрової специфіки гайя. Для цього теж слід обрати необхідний сенсорний режим, використати прийом обертання зап’ястя і, немов проштовхувати через нього зусилля до кінчиків пальців.

У третій п’єсі (Allegro) вже у швидкому темпі слід повторити виконання специфічних прийомів наслідування гри на ударних та струнних інструментах, описаних у двох попередніх п’єсах.

Важливим аспектом у виконанні всього циклу стає використання педалі, взяття якої для підкреслення, наприклад, акцентів або наростання гучності, повинно бути дуже коротким, обережним, з постійним контролем глибини натискання. У працях китайських піаністів дуже популярними є вислови одного з найулюбленіших у Китаї піаністів Заходу А. Рубінштейна: «Педаль – це душа рояля. Добрий виконавець повинен використовувати її для того, щоб надати музиці ще більшого життя і насиченості»; «Добра педалізація – це три чверті доброї гри на фортепіано».

Хуан Цзіхао майже не виписував педаль, покладаючись на інтелект та чуття виконавців. Зауважимо лише, що для підкреслення семантики звучання різких вертикальних побудов або втримання звучання низьких інтервальних ходів слід використовувати засіб напівпедалі, а в третій п’єсі для більшої м’якості звучання і відтворення усієї магічності тембральних ефектів бажано коротко застосовувати ліву педаль.

У фортепіанній творчості китайських композиторів сюїта Хуана Цзіхао «Поєднання довгого і короткого» займає особливе місце. Сміливе творче опрацювання матеріалів народної музики ставить її в ряд неперевершених в сенсі оригінальності експериментів у галузі фортепіанної композиторської творчості. Виконання сюїти вимагає вдумливого попереднього аналізу, знання специфіки гри, будови, тембрового забарвлення ряду азійських народних інструментів та розуміння прагнень композитора. Музику сюїти

характеризують особливі національні характеристики, що проявились у симбіозі корейського і китайського. Вона є достатньо непростою для виконання і китайськими піаністами, і особливо – європейськими. Тому цей унікальний, на межі з геніальністю твір достатньо рідко звучить на концертних естрадах. Привернення уваги світових піаністів до надзвичайно свіжої і цікавої музики циклу Хуана Цзіхао спонукало до здійснення його глибшого теоретичного та виконавського аналізу, не претендуючи на вичерпне вирішення поставленого завдання.

3. 3 Сюїта «Тибетські замальовки» Цюй Бін Юаня (1985) в контексті індивідуальних стилістичних новацій

Цюй Бін Юань (*Cui Bing Yuan*, нар. 1958 р. у м. Ляонін, місті-окрузі в провінції Ляонін) належить до грона найбільш яскравих китайських композиторів, що звертались у фортепіанній творчості до жанру сюїти, в послідовності частин якої прагнули до художнього змалювання картин життя етнічної меншини тибетців. Композитор отримав освіту в Сіанській консерваторії (1985), навчаючись у кращих педагогів з композиції Чжао Цзипіня[15] (*Zhao Jiping*, н. 1945 р.) і Ван Лопіня[16] (*Wang Luobin*, 1913-1996). Відразу після успішного закінчення консерваторії і представлення своєї дипломної роботи[17] – симфонічної сюїти «Пісні Жовтого імператора» Цюй Бін

[15] Чжао Цзипінь (н. 1945 р. у Шеньсі) – китайський композитор, навчався у Пекінській центральній консерваторії. Світового визнання отримав як автор сольних інструментальних творів (переважно для традиційних китайських інструментів баньху, сяо, шена, піпи, табла і європейських віолончелі, саксофона) та музики до кінострічок («Підніміть червоний ліхтар», «Прощавай, моя наложнице», «Жити» та ін.), яку створював для видатних кінематографістів так званого п'ятого покоління Чжана Імоу, Чень Кайге і Він Пінга. В творчості спирався на фольклорні джерела, які опрацьовував, використовуючи сучасні високотехнологічні системи. За ці досягнення в Китаї його називають «королем західної музики».

[16] Ван Лопінь (1913-1996) – один з найпопулярніших у Китаї авторів пісень (понад 700). Упродовж усього життя збирав, розшифровував та опрацьовував фольклорну пісенну спадщину Китаю. Пріоритет віддавав дослідженню мандаринських пісень різних етнічних меншин Західного Китаю (переважно регіонів Сінцзян, Цинхай, Ганьсу). Спираючись на віднайдені опрацьовані джерела, створив чимало авторських пісень, більшість з яких присвячена лірико-любовній тематиці. Найбільш відомими у світі є «Півмісяць, що здіймається в небо», «Дівчина з міста Да Бан». На Батьківщині Ван Лопіня називають «суперзіркою в опрацюванні народної музики».

[17] Дипломною роботою Цюй Бін Юаня стала симфонічна сюїта «Пісні Жовтого імператора». Ще до вступу в консерваторію композитор набув великого досвіду роботи з симфонічним оркестром, працюючи на посаді диригента Провінційного симфонічного оркестру у Шеньсі. Бездоганне знання

Юаня було запрошено працювати на кафедрі композиції. Зараз він продовжує педагогічну діяльність, є професором композиції і проректором Сіаньської консерваторії, членом Спілки китайських композиторів та одним з найбільш виконуваних композиторів Китаю.

Для надання цьому факту ще більшого значення, наведемо зауваження про ступінь виконуваності в Китаї творів фортепіанної музики автора праці «Формування і розвиток китайської фортепіанної культури» Бянь Мена, який повідомляє, що з усього неймовірно об'ємного масиву фортепіанних творів китайських композиторів на концертних сценах виконується всього близько однієї сотні. «Серед таких ті, що стали особливо улюбленими завдячуючи програмності, близькості до природи і зв'язку з китайською мовою, де немає творів тривалістю більше 15-ти хвилин, ті, які китайська публіка особливо охоче слухає і приймає» [11, с. 20-21]. Серед сюїтних творів він називає окремі частини з них: «Танок водоростей» і «Танок коралів» з сюїти «Русалонька» Ду Мінсіня, п'єсу «Шум хвиль» з сюїти «Роздуми над картинами Кайї Хігашиями» Ван Лісаня, окремі номери, особливо «Старовинний похоронний обряд» зі «Спогадів про вісім акварельних картин» Тан Дуна. За популярністю в Китаї їх можна порівняти хіба з окремими прелюдіями улюбленого Шопена і «Ліричними п'єсами» Гріга. Далі Бянь Мен продовжує: «Від початку 1990-х років культурні організації, що сприяють популяризації музики, активізували свою діяльність у країні, що надало можливості значно розширити слухацьку аудиторію і залучити до фортепіанного мистецтва ширшу аудиторію нових слухачів і любителів музики» [11, с. 24].

Творчий спадок Цюй Бін Юаня охоплює понад 200 творів різних жанрів. Композитор відзначав недостатність національних творів для симфонічного оркестру і вважав це перешкодою для розвитку китайської симфонії, тому важливе місце приділяв створенню великих оркестрових творів (Симфонія, симфонічні поеми «Мінливість гірських людей» і «Жовтий імператор Сюань

тембрових та технічних особливостей інструментів, специфіки оркестрової гри та теорії у сфері гармонії і творення музичної форми сприяло досконалості сюїти та її подальшому успіху в симфонічному виконавстві Китаю.

Юань»), які дотепер залишаються основою репертуару провідних симфонічних оркестрів Китаю, завжди виконуються під час найважливіших державних подій і звучать в урядових концертах; камерні твори для фортепіано, валторни, тромбона, піпи та мідних національних духових, віолончельний квартет, музика до театральних постановок (серед кращих – драма «Світанок», казка «Маленька золота рибка»), багато танцювальної музики, оригінальних пісень, творів для дітей. Кожний з його творів увійшов до скарбниці класичної музики Китаю.

Розглядаючи сюїту Цюй Бін Юаня «Тибетські замальовки», що з'явилась 1985 р., слід осягнути фактори впливу на становлення фортепіанної творчості композитора та причини його звернення саме до опрацювання фольклорних джерел окремих етносів. Ще в роки навчання під керівництвом своїх наставників Цюй Бін Юань захопився вивченням ранніх творів китайських композиторів для фортепіано, в яких його полонила можливість способів утілення китайських національних музичних традицій на інструменті, що зовсім недавно прийшов із Заходу. Цими творами стали «Вінок із семи монгольських квітів» Сан Тона на теми мелодій народних пісень Внутрішньої Монголії, його ж фортепіанний цикл обробок тибетських та казахських народних пісень провінції Цинхай[18] та п'єса «У далекому місці» (обидва 1947). Ці твори Сан Тона приваблювали Цюй Бін Юаня своєю свіжістю та незвичністю, оскільки були першими зразками опрацювання народних пісень поза тональністю та застосування китайськими композиторами модерних технік, зокрема, додекафонії. Особливо в студентських роках Цюй Бін Юань захоплювався циклом обробок «Танці Сінцзян» Діна Шаньде (1950), створеного на основі опрацювань мелодій тибетських танців у провінції. В цьому ранньому зразку китайської фортепіанної музики Цюй Бін Юаня зацікавили можливості з'єднати принцип європейської мажоро-мінорної системи з китайською традицією мислення в пентатонному ладі, чудове володіння Діна Шаньде фортепіанною фактурою та оригінальність відтворення на поки ще чужорідному для китайського соціуму інструменті традицій китайського

[18] Цинхай – невеличка, але багатонаціональна провінція на заході центральної частини Китаю, в якій віддавна оселились у т. ч. казахи й тибетці.

народного мистецтва. Особливо важливим для Цюй Бін Юаня стало розуміння появи нової можливості опрацювання зразків народної творчості різних народів Китаю та безмежного розмаїття способів розвитку засад своєї національної музики на фортепіано.

Різноманіття використання сучасної стилістики Заходу сприяло виведенню китайської фортепіанної музики на якісно новий рівень, а розвиток професійної інструментальної музики призвів до виокремлення у ній двох творчих тенденцій:

1. Збереження пентатоніки, особливостей метроритміки, пошуки нових звукових ефектів та переважання значення колористики при використанні метода наслідування у національних мелодіях звучання традиційних музичних інструментів. До творів цієї групи можемо залучити вищезгадані цикли Тан Дуна, Цюй Ші Гуана, Жан Дін Сяна, Ван Лісаня, Шен Хуан Сіна, Цюй Бін Юаня, Мо Фана, Ся Лянь та Чжу Пейбіня.

2. Застосування європейських тональностей та розробка дванадцятизвукової системи атональної музики. Таких творів поки ще з'являлось небагато, але серед них виділились перші яскраві приклади багаточастинних композицій, які можемо залучити до сюїт найвищого рівня професійної майстерності і художньої вартості: Хуана Цзіхао «Поєднання довгого і короткого», Цянь Чжихао «Поєднання довжин», Чен Мін Чжи «Вісім мініатюр для фортепіано».

Сюїта Цюй Бін Юаня «Тибетські замальовки» з'явилась на зорі творчості композитора відразу після завершення навчання в консерваторії. У цей час в країні розпочинався період блискучого сходження фортепіанної музики. Специфіка сюїти, що передбачає ряд окремих частин, стала для Цюй Бін Юаня тією універсальною композиційною формою, що дозволяла йому змальовувати за допомогою звуків і відтворювати на фортепіано поетику багатства різнобарвних картин китайської природи. Для ілюстрації множинних образів саме сюїта надала йому можливість імпровізувати і винаходити при створенні численних асоційованих образів власні способи висловлювання, демонструвати

різні способи винаходів звукопису. Для композитора, який не мислив свою творчість поза народною музикою та національними традиціями, стали важливими приклади його попередників у можливості утілення власних задумів засобами опрацювання фольклорних пісенних та інструментальних джерел.

Цюй Бін Юаня від молодих років дуже приваблювало багатство природних ландшафтів Тибету з його суворими, високими та засніженими у льодовиках горами, буйно квітучими зеленими рівнинами, безкраїми пасовиськами, достатком щедротного сонячного світла і кришталевою чистотою повітря. Їх він прагнув зафіксувати і послідовно відобразити в ході чергування окремих частин сюїти засобами власних винаходів музичного звукопису.

Тибетці є однією з етнічних меншин Китаю зі своєю багатовіковою історією та унікальною культурою. За час тривалого розвитку тибетський народ створив багату музичну культуру, на формування якої великий вплив мало розповсюдження «тибетського буддизму» (відомого як ламаїзм, що ґрунтується на твердженні, що життя є страждання і шлях до порятунку) та утілення його філософії в культурі, мистецтві та звичаях районів Тибету.

На час створення сюїти народна музична творчість тибетців з її еклектичними характеристиками була ще дуже мало відома. В період написання сюїти у загальному процесі всебічного вивчення народної творчості різних етносів Китаю розпочинались дослідження віднайдених у високогірних храмах Тибету стародавніх графічних, з використанням давніх тибетських ієрогліфів, партитур. Організація фольклорних експедицій і розшифрування цих партитур дали можливість розкрити незвіданий пласт релігійної, придворної і народної музики Тибету. Віднайдені зразки давньої тибетської музики надто зацікавили Цюй Бін Юаня.

В результаті вивчення народних пісень окремих частин Тибету розкрились справжнє розмаїття і краса їх мелодій. В ході досліджень було систематизовано тематику пісень:

- пасторальні; пісні про гармонію життя (це – трудові пісні);

- весільні;
- ніжні пісні про кохання, найбільша кількість з яких присвячена «чайним» сюжетам: «співати про кохання – обов'язково розпивати чай і співати про почуття» [15, с. 16];
- значний сегмент утворили так звані «пісні щоденного вжитку» (їх тематика охоплює описи усіх щоденних справ, що можуть виникати впродовж дня);
- пісні про вино, виноробство та співання тостів.

Вказівки у давніх партитурах розкрили, що спів усіх пісень найчастіше супроводжувався виконанням простих танцювальних рухів під простенький супровід переважно місцевих ударних та духових інструментів. Музика супроводжувала тибетців в усіх справах, стаючи невід'ємною частиною їх життя і швидко набула такого великого значення, що їх назвали «нацією пісні і танцю». Чень Лінцюнь в праці «Дослідження музичної історії Китаю XX століття» писала, що в давніх партитурах написано: «тибетці будуть співати, як тільки навчаться говорити і будуть танцювати, коли навчаться ходити» [174, с. 128];

- окрему велику частину складають релігійні пісні, основною тематикою яких є вихваляння самої музики. Слід відзначити, що у тибетському буддизмі ця тематика є пріоритетною. Крім цього у релігійних піснях тибетців оспівуються уривки Священного Писання, пропагуються діяння Творця світу Брахми, багато пісень присвячено темі боязні Бога та оспівування храму Лами. Спів релігійних пісень завжди мав урочистий характер і також синхронізувався з виконанням нескладних танцювальних рухів. Виконавців називали не співаками, а танцюристами. Вони завжди були одягнені в маски, а їх спів і танок супроводжувались грою на спеціальних музичних інструментах: сона, барабан Бога, двобічна калатайка, невеликого розміру дзвони та інші найпростіші ударні і шумові.

Хоча сюїта «Тибетські замальовки» є раннім твором композитора, у ній вже переконливо спостерігаються і новаторські особливості його власного творчого стилю, і тенденції епохи (прагнення до засвоєння і використання у творчості здобутків Заходу). Навчаючись у консерваторії, Цюй Бін Юань спеціально побував на Тибеті з метою познайомитись і вивчати народну музику мешканців «жовтої землі». Музика цих народів, приваблюючи специфічною красою, глибоко зворушила його і надихнула на творчість. Так з'явилась п'єса «Тибетський етюд», яка стала першою його коротенькою музичною характеристикою Тибету. Завершуючи навчання, композитор повернувся до ідеї ескізного відтворення декількох своїх вражень, об'єднавши три нові п'єси у сюїту «Тибетські замальовки». Її в Китаї називають продуктом свого часу і безсмертною пам'яткою в історії розвитку національної фортепіанної літератури. Слухаючи сюїту, немов ескізні картинки, постають образи засніжених гір, білих хмар, прерій, Святого озера, храму Лами, молитов віруючих і релігійної атмосфери тибетського буддизму.

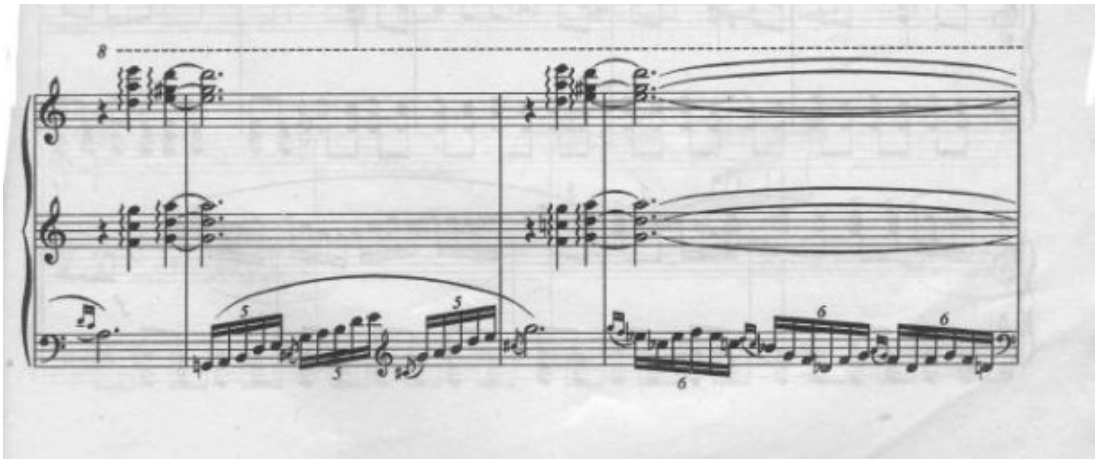
Передовсім, музика циклу демонструє індивідуальну майстерність у способах опрацювання і трансформації використаних фольклорних джерел. Вивчаючи культуру, специфіку народних звичаїв та музику тибетців, Цюй Бін Юань намагався максимально зберегти особливості її національного стилю. Композитор творчо підійшов до трактування пентатоніки: використовує звучання специфічних гармонічних вертикалів з п'яти звуків, представляючи це як ефект сучасної звукової стереосистеми. Новаторство музичної мови цієї сюїти полягає в тому, що Цюй Бін Юань показав у ній приклад представлення китайської мелодичної лінії крізь призму вертикального мислення. Крім цього, як висловлювався про свій метод сам композитор, він «іонізував пентатонний звукоряд» [172, с. 23], тобто намагався відтворити враження випромінювання звукових хвиль засобом одночасного вертикального накладання звуків пентатонного ряду.

Звісно, важливе значення у відтворенні ефекту «стереозвучання» належить виконавцю-інтерпретатору. Для найбільш наближеного до задуму

композитора звучання сюїти піаністу-виконавцю необхідно знати і розуміти специфіку новаторської знахідки Цюй Бін Юаня.

У сюїті, до якої увійшли три п'єси (поміж собою вони незалежні одна від одної, але разом, немов відлуння одна одної, утворюють нероздільну цілісність), Цюй Бін Юань вирішив утілити три миттєвих емоції від побачених картинок, кожна з яких є коротким, немов ескізно начертаним, але дуже яскравим відображенням враження від побаченого: «Гармонія», «Птах» і «Досконаліст».

Уривки з п'єси № 1 «Гармонія»





Уривок з п’єси № 2 «Птах»



Сюїта «Тибетські замальовки» завдяки красі музики і національного колориту, є дуже популярною серед світових виконавців. Проте, захоплюючись віртуозною складовою твору, їх інтерпретація нерідко є не автентичною до задуму композитора і залишається для них нерозв’язаною загадкою.

3. 4 Сюїта «Три балади з Південного Юньнаню» Чжан Жао (1994) як зразок синергії жанрових ознак романтичної балади і модального мислення

Чжан Жао (*Zhang Zhao*, нар. 1964 р. у м. Куньмін, провінція Юньнань на півдні Китаю). В юнацьких роках навчався у художній школі, з батьком співав у виставах трупи місцевої пекінської опери, де отримав великий досвід в осягненні традиційного музично-театрального мистецтва Китаю. Отримані

знання сприяли визначенню творчого кредо майбутнього композитора – вивчати, втілювати у творчості і ширше популяризувати музичні зразки неосяжної спадщини давнього місцевого юньнанського фольклору. 1998 р. Чжан Жао закінчив Центральну пекінську консерваторію по класу фортепіано (у Чжоу Гуанжень) і композиції (у Гуо Венцзіня). Є автором ряду творів для фортепіано, кожний з яких вважається дуже яскравим і неповторним зразком продовження розвитку магістральної для китайських композиторів тенденції – створення музики у китайському стилі. Кращими серед них стали п'єса «Жовтошкірий», у якій використано специфічні елементи мелодій опери сіпе (місцевого різновиду традиційної пекінської опери), концерт для фортепіано з оркестром «Сумна рапсодія», створений на основі тем народних пісень і танців своєї провінції і сюїта «Три балади з Південного Юньнаню». У 2001 р. за створення цієї музики Чжан Жао було визнано кращим композитором року в сфері опрацювання фольклорних зразків етнічних меншин для фортепіано. Цього ж року його було нагороджено національною премією Китаю «Золотий дзвін»[19] (*The Chinese Golden Bell Award for Music*), яка серед композиторів присуджується за кращий твір в національному стилі.

У сюїті композитор відтворив картини високогірної природи рідної провінції і Свята факелів, яке віддавна святкували у Юньнані. Основою тематизму кожної з п'їс сюїти стали мелодії народних пісень і танців одного з найбільш нечисленних народів Китаю, Йї[20], що проживає на території провінції Юньнань у районі річки Хуанхе. Мешканці провінції розмовляють на дев'яти не зрозумілих поміж собою діалектах. Створення за допомогою музичних засобів майже фізично відчутних пахощів нічної природи і картини народного Свята факелів, відтворення специфіки звучання немов «живого» народного

[19] Премія «Золотий дзвін» була заснована в 1991 р. у Тайвані спільно з Китайською федерацією мистецьких кіл і Асоціацією китайських музикантів. У Китаї премію було запроваджено як одну з категорій телевізійного конкурсу для піднесення авторитету національних музичних премій. Премію щорічно представляє інформаційний офіс Китаю, а постійним місцем проведення конкурсу і нагородження є м. Гуаньчжоу [227].

[20] Чисельність народу Йї, що проживає на території провінції Юньнань, становить усього близько п'яти мільйонів осіб (це дуже незначна кількість. За матеріалами статистики 2023 р. кількість населення Китаю становила 1 млрд 411 млн осіб).

співу перетворюють музику сюїти на унікальну збірку про традиції і звичаї юньнаньців.

Надаючи загальну характеристику, визначаємо музичну мову цієї сюїти як яскравий зразок втілення традицій етнічної музики мовою фортепіано. Завдяки використанню і особливостям опрацювання рідкісних зразків юньнанського фольклору, фортепіанні твори композитора наприкінці 1990-х років називали «етнічною музикою в стилі Чжана». «Стиль Чжана» характеризує не винахід нових інноваційних композиційних прийомів (що здебільшого характеризує фортепіанну творчість композиторів доби новітньої історії Китаю), а відшукування і вміння опрацювати на фортепіано унікальні невідомі народні мелодії, зберігаючи найменші нюанси специфіки їх колористики. Чжу Яньфень в праці «Знайомство з сучасною фортепіанною музикою» згадує декілька особистих висловів композитора, які допомагають найкраще зрозуміти сутність підходів Чжана Жао до творчості: «Композиторам необхідно вивчати і використовувати композиційні прийоми сучасності», «Західні течії і композиційні методи XX ст. я ретельно вивчав під час навчання у консерваторії. Їх застосування повинно бути лише засобом для вираження власних найбільш заповітних почуттів», «Музичний твір зацікавлює слухача не володінням технологій, а, насамперед, способами показу любові до життя і вмінням відкривати його красу через вираження музичними звуками власних емоцій і багатої власної уяви» [185, с. 14-16].

Сюїта «Три балади з Південного Юньнаню» постає прикладом відображення глибини почуттів Чжана Чжао до рідного краю, захоплення красою його мальовничих гірських пейзажів і відтворення специфіки картини народних звичаїв одного з найменших, історично складених у Китаї етносів. Сюїта складається з трьох музичних замальовок, об’єднаних загальним програмним задумом: №1. «Діти гір», № 2. «Місяць у горах», № 3 «Гірський вогонь».

Композитор назвав п’єси сюїти баладами, що найбільш близько відповідало втіленню його задуму. Визначення жанру балади немає у творчості

китайського народу. У музично-поетичній спадщині Піднебесної є два інших, подібних до європейської балади, жанри: «чжугундяо» і «китайська художня пісня». Поміж собою вони різняться за рівнем емоційності і особливостями втілення сюжетів та способів його розгортання. Пісні чжугундяо (означає пісня-переказ) з'явились у XVII ст. Твори в цьому стилі, як і балада, складаються з декількох різних за змістом епізодів, але мають свої характерні особливості побудови форми і способів розвитку, пов'язані з традиціями епічного неквапливо-величного національного мистецтва. Жанр «китайська художня пісня» з'явився лише в другій половині XX ст. після Культурної революції як відгук на вимоги часу і для характеристики особливостей стилю творів, що виникли внаслідок навіювань найбільш улюбленого у Китаї романтичного мистецтва. Ці твори відзначаються характеристиками бурхливої енергійності і дихання романтизму.

У творчості китайських композиторів знаходимо декілька зразків, що в інтерпретаціях європейських перекладів зазначено, згідно європейської класифікації як балади: «Балада про закоханих метеликів» Ван Цзянь Чжона (цей твір за китайською класифікацією належить до чжугундяо), балада «Ріка весняної ночі» Ло Чжонжона (це – китайська художня пісня).

Чжан Жао особисто визначив п'єси свого циклу як «три балади», спираючись на форму творчості середньовічних романських народів. Вони називали баладою хороводну пісню чіткої строфічної будови з довільною кількістю строф. У їх творчості балада означала виконання пісні і танцювальних рухів, що могли чергуватись з розмовними вставками. Еволюція жанру балади призвела до появи в добу романтизму одного з видів лірико-епічної поезії історичного, героїчного або фантастичного змісту (Ф. Шіллер, Й. В. Гете, Г. Гейне), поєднання у європейській романтичній музиці картинно-мальовничого ілюстративного матеріалу з динамікою наскрізного розвитку і появи у творчості Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Е. Гріга та ін. романтичної вокальної та інструментальної балади.

Задуму композитора найбільш близько відповідало європейське визначення романтичної балади як одночастинної форми вільної будови з емоційно насиченим сюжетним розвитком. Узагальнення жанрових рис інструментального твору Чжан Жана визначаємо у зв'язках з західною романтичною музикою і зверненням до вишуканих ліричних поезій народу Йї та вирішальному значенні тембрових, динамічних і фактурних можливостей фортепіано для вирішення музичної драматургії. Розуміння визначення Чжаном Жао жанру п'єс як балад знаходимо у висловах китайського дослідника Лу Цзая: «Це форма для вираження власних переживань на основі відтворення виконання танців, поезій і пісень різноманітними тембрами. Найважливіше значення при цьому має фортепіанний виклад, який дає можливість створити враження сольного виконання і, навіть, народного оркестрового, і є не просто доповненням і супроводом співу, а, гармонічно зливаючись, стає невід'ємною частиною твору» [163, с. 27].

Кожна з п'єс циклу Чжана Жао, подібно до баладного розгортання сюжетів і зображення романтики, а, можливо, й фантастики картин природи, має вільну наскрізну побудову. У кожній з п'єс можна виокремити по декілька строф, відповідно до кількості епізодів сюжету.

У першій баладі «Діти гір» (*a-moll*) втілено враження від забав сільських дітей, які граючись і співаючи свою простеньку пісеньку, біжать високо в гори. Музика відтворює унікальний стиль дитячих пісень народу Йї в супроводі янциня (роду цимбалів), але тема п'єси не є прямим цитуванням народної пісні. У першому епізоді композитор наслідує звучання цього давнього струнного щипкового інструменту, в ході перебирання струн якого й формується тема, а форшлаги у мелодії теми наступного епізоду імітують веселі ігри та стрибки дітей:

№ 1:



№ 2:



В пошуках відповідних засобів музичної виражальності, композитор, шукаючи способів вираження нелогічності дій маленьких дітей, приходить до використання модальності, що в сучасній композиції є методом створення музики на основі натуральних і штучних ладів і довільно обраних звуковисотних модусів; є близькою до серійності, але характеризується більш вільним порядком елементів [145, с. 437].

Чжан Жао трактує китайську пентатонну мелодію як лад як звукоряд з довільною кількістю тяжінь. Модальні лади не мають єдиного, чітко окресленого центрального тону, який би міг стати вихідною точкою гармонічного розвитку і не є характерними для китайської народної творчості.

Неможливість уніфікації ладу в другій баладі циклу і логіка трактування ладу як модального засвідчує про нестандартність підходу композитора до використання атрибуцій пентатонної мелодії народної пісні і про вироблення вже на ранньому етапі його творчості рис власного індивідуального типу мислення, у цьому випадку – модального мелодичного мислення. Як відзначає музикознавиця А. Медова, унікальність звуковисотного складу модального ладу і функціональності його тонів приводить композиторів до створення

«мелодій, сутність яких ототожнюється з ладом» [110], і продовжує, що все ж «для переважаючої більшості сучасних людей, включаючи мешканців азійських країн, тональне мислення залишається найбільш зрозумілим і природним».

У другій баладі «Місяць у горах» (*B-dur*) засобами фортепіано послідовно відтворено ряд сповнених поетики і фантастичної таємничості картин нічної гірської природи. Ця п'єса, немов інструментальна пісня мрійливого характеру, є невизначеної форми (21 такт). Чжан Жао створює картину нічного пейзажу, немов романтичного ноктюрну, по-своєму: це музична замальовка нічних гір навесні під тихим і холодним сяйвом розсіяного світла місяця. Ніжна музика не зображає картину нічних ліричних мрій – властивою ознакою ноктюрнів, а відтворює картину тихої мовчазної ночі, природні звуки нічної природи, майже фізичне відчуття пахощів чудернацьких квітів. Балада «Місяць у горах» є одним з найбільш поетичних творів у китайській фортепіанній літературі і, водночас, одним з найбільш глибоких і внутрішньо емоційних серед них. Її емоційною атмосферою є умиротворена, необтяжена метушнею дня мрійливість ночі, послаблення життєвої енергії і повне занурення у спокій.

Користь «посилення враження фантастичності фарб» (визначення Фен Венці [158, с. 119]) сприяє створенню ефектів повітряності і невловимості у грі світлотіні, що нерозривно пов'язано з колористичними можливостями фортепіано. Таких звукових ефектів композитор досягає засобами насичення фактури політними пасажами секстолів на *pp*, що розсіюються у найширшому діапазоні фортепіано від «*B»* субконтроктави до *«b»* четвертої октави, вибору темпу (*adagio graziozo*), приглушеної динаміки, застосування різноманітних туше, ритмічної нестійкості лівої руки засобами використання постійних синкоп, тонкої розробки виразових можливостей педалі і змішування за її участі нюансів мелодичних гармоній.

Третя балада «Гірський вогонь» контрастує з попередньою надмірною емоційністю. У ній зображено сцену карнавалу, який складається з каскаду нічних танців з факелами. Танці, що раптово змінюють один одного, виконують навколо вогнища.

Головною особливістю цієї балади стала постійна зміна танцювальних ритмів і музичних розмірів, що й утворюють ефект безперервних різких контрастів, несподіванок і сприяють розумінню вогняного темпераменту зазвичай стриманих у повсякденному житті юньнанців:



Постійні зміни ритмів (в кульмінаційних моментах навіть наближення до токатності) і розмірів (2/4, 3/4, 3/8) постають не акциденцією, а найважливішою і найбільш істотною властивістю музичного матеріалу цієї балади. У цьому творі Чжан Жао переконливо продемонстрував унікальність власної композиторської винахідливості у сфері фортепіанного опрацювання специфіки маловідомих народних танців народу Йї і створення музичної характеристики його характерів, темпераменту і звичаїв.

Для виконавців сюїта «Три балади з Південного Юнньнаню» становить велику цікавість. Демонструючи глибокий зв’язок розвитку китайської фортепіанної музики з мистецтвом і художніми традиціями національної культури, вона надає багато можливостей для роботи над розумінням органічного поєднання в одному творі стилістики національної музики і особливостей західних композиційних методів. Це виявляється в осягненні гармонічних, фактурних і темпових нюансів: правильне виконання поліфонічних прийомів, особливо під час інтенсивного стретного розвитку сегментів теми, у виконанні каскадів акордів секундово-квартової будови, у розумінні і правильному відтворенні контрастів у зміні темпів та ритмів, у

розумінні наближення виконавської стилістики до прикладів європейської нічної музики, а саме – специфіки балади і ноктюрну.

Прагнення до осягнення цих труднощів привело включення сюїти Чжана Жао «Три балади з Південного Юнньнаню» до конкурсного репертуару китайських піаністів. В устремлінні композитора знайти ефективні заходи, які могли б посприяти ширшій популяризації його творчості, вимога організаторів конкурсів щодо включення цього циклу до переліку творів обов'язкової програми щасливо допомогла здійсненню його намірів. Посилення виконавського життя циклу, як конкурсного, і як наслідок цього – збільшення концертного, стали результатом широкої відомості цього твору як у Китаї, так і в світі.

Висновки до третього розділу

В третьому розділі розглядається стан розвитку китайської фортепіанної сюїти в добу Новітньої історії і обґрунтовується переосмислення підходів китайських композиторів до перевтілення засобів національної і сучасної західної музичної мови та розробки методу інноваційності як переважаючого принципу композиції.

Як доказ розвитку цих підходів та різноманіття проявів модерної стилістики в творчості китайських композиторів, запропоновано аналіз чотирьох найпоказовіших сюїт, що вписуються в контекст цієї епохи.

Сюїту *«Спогади про вісім акварельних картин»* Тан Дуна розглянуто як приклад експерименталіму та створення в Китаї нового творчого напрямку – концепції «органічної музики», використання в творчості нетипових джерел звуку як одного з виразників вивчення Тан Дуном технологій створення авангардної музики. Серед засобів авангардної музики в сюїті використовує пуантилізм, «розширення тональності», нетипову будову акордів, поліфонічне проведення тем у пентатонному ладі, уникає шаблонності ритмічного малюнку.

В прихильності до пам'яток національної культури свого регіону, продовжує традицію звернення в творчості до змалювання обрядової сфери.

Як репрезентацію творів експериментальної музики, проаналізовано сюїту Хуана Цзіхао «Поєднання довгого і короткого». Особливості стилістики виявились у поєднанні новаторських рис його мислення та успадкованих характерних особливостей традиційної північно-китайської народної музики і ритміки мелодій народу Корьо. Запропоновано власну інтерпретацію щодо виконання сюїти.

Сюїту Цюй Бін Юаня «*Тибетські замальовки*» розглянуто з огляду презентації індивідуальних стилістичних новацій композитора, що виявились у використанні новаторського ефекту звучання засобами фортепіано сучасних систем стереоапаратури, та з огляду розвитку стильових особливостей своїх найближчих попередників і сучасників. Серед впливів виявлено значення творчості Сан Тона, Діна Шаньде. На прикладі цієї сюїти презентовано тяглість і розвиток їх стильових тендецій у застосуванні додекафонії, експресивних елементів атональності, використання альтерації ступенів пентатонного звукоряду. Відтворення на фортепіано ефектів «стереозвучання» належить виконавцю-інтерпретатору.

Розгляд сюїти Чжан Жао «*Три балади з Південного Юньнаню*» запропоновано з метою презентації зразка опрацювання специфічних щодо ритміки народних мелодій національної меншини Йї, синергії романтичної балади і модального мелодичного мислення, звернення до обрядової тематики, а також як моделі поєднання в одному творі стилістики національної музики і особливостей західних композиційних методів.

Охарактеризовано специфіку виконавських прийомів, запропоновано способи роботи над виконавськими труднощами для відтворення звукових ефектів твору.

ВИСНОВКИ

Відповідно до визначеної мети і поставлених завдань досягнуті результати дослідження дозволяють підвести такі підсумки:

1. Проведено культурологічно-мистецтвознавче дослідження фортепіанної сюїти в контексті розвитку жанру. Визначено теоретико-методологічні засади дослідження розвитку сюїти в європейській та китайській музичних культурах, сутнісні ознаки їх несхожості в процесі історичного розвитку, що полягають у відмінності антропологічних сенсів, різних психотипів Заходу і Далекого Сходу, релігійно-філософських систем, соціокультурних норм, специфіки мов, типів писемності, усталеності систем нотного запису, розвитку музичного інструментарію та засвоєння музичних форм. Для осмислення комплексу цих факторів здійснено аналіз наукової літератури, присвяченої питанням становлення і розвитку сюїти, а також ключовим для обраної теми теоретичним поняттям. Визначення жанру сюїти та принципі формоутворення, історії становлення і розвитку досліджено при спиранні на праці провідних західних (Х. Рімана, Г. Бекка, Й. Чапеллі, Й. Форкеля, Р. Мюнніга, Т. Норлінда та ін.), у т. ч. українських (Л. Кияновської, О. Кричинської, М. Калашник, В. Клина, М. Боровика, П. Довганя, В. Батанова, С. Никитенко та ін.) та китайських науковців і композиторів (Чу Ван Хуа, Тан Дуна, Чжао Сяошена, Діна Шаньде, Чжао Юе, Сунь Я, Ма Вей та ін.). Відзначено вплив і здобутки українських композиторів, у яких сюїта стала одним із способів утілення традицій українського національного побуту, на відображення специфіки китайської національної музики на створення нових жанрових різновидів фортепіанних сюїт.

2. Спираючись на засади компаративного аналізу, проведено стислий історичний огляд становлення і розвитку сюїтного жанру в творчості західноєвропейських, у т. ч. українських, і китайських композиторів, здійснено історико-музикознавче дослідження жанрових і стильових ознак китайських

фортепіанних сюїт, визначено спільні та відмінні ознаки. Спільними ознаками постають домінування звернення до фольклорних джерел, національної тематики, тяжіння до використання пісенних і танцювальних мелодій, засвоєння традицій побудови форми сюїти інших національних культур. Відмінними – відбиття національних естетичних принципів, специфіки національної ментальності, зокрема, особливостей ставлення до природи і Всесвіту та способів їх змалювання, в специфіці програмності китайської сюїти, що передбачає відтворення вельми докладної розповіді, в ступені тяжіння до інноваційних рішень в проєкції на жанр фортепіанної сюїти.

Етапи розвитку китайських сюїт систематизовано в хронологічній послідовності, що збігається із загальними періодами розвитку китайського професійного музичного мистецтва: перші спроби створення китайськими композиторами національних сюїт у 1930-х роках (Лю Сюйан «Китайська сюїта», 1936 і Ма Сіцун «Сюїта з Хуа-Юань», 1937); розквіт жанру – від утворення КНР (1949) до початку Культурної революції; період застою в роки Культурної революції (1966-1976); відродження після її закінчення; період засвоєння новітніх технологій і новітньої стилістики (кінець 1970-х рр. – початок XXI ст.). Спостережено перенесення уваги китайських композиторів після 2018 року до створення оркестрових творів і творів театрально-сценічних жанрів. Значне зниження інтересу донаписання нових композицій у сфері сюїтної музики, як і до інших циклічних творів, зумовлене рядом факторів, серед яких у першу чергу постає перенесення акцентів зі створення академічних композицій для фортепіано в бік естрадної, популярної і розважальної музики, що від початку XXI ст. набирає глобальних обертів.

3. Розвиток китайської фортепіанної сюїти в концептуальному полі міжкультурного діалогу і взаємодії музичних культур досліджено при аналізі наукових філософських, культурологічних та мистецтвознавчих праць з проблематики діалогу культур, міжнаціональних взаємин, інтеграційних процесів, діалогічності в сфері музичного мистецтва як виразників сучасного

процесу глобалізації і факторів засвоєння надбань інших музичних культур. Визначено, що діалог культур включає широкий спектр компонентів, ознаки яких визначаються в міжнаціональних контактах, у їх особливому значенні в процесі засвоєння іншонаціонального, в інтегративних процесах, що передбачають категорію синтезу як, зокрема, взаємодії різних художніх стилів. В площині значення міжкультурного діалогу для розвитку жанру фортепіанної сюїти в Китаї визначено засвоєння іншонаціонального шляхом розгортання в Китаї гастрольно-виконавської і педагогічної діяльності європейців, практики професійної підготовки китайських композиторів у Європі та США, у взаємодії різнонаціональних композиторських практик. Пізнаючи світовий досвід і привносячи його надбання в китайську національну музику, розгортання міжкультурного діалогу сприяло розвиткові в творчості китайських композиторів ознак синтезування та інтеграції надбань сучасної музики.

4. Охарактеризовано стильові закономірності сюїтної творчості китайських композиторів, що виявились у втіленні архетипових образів, у застосуванні методів картинної мальовничості, програмності і картинного звукопису, в тяжінні до засад музичного мистецтва Романтизму та Імпресіонізму і їх поєднання із композиційними техніками додекафонії, пуантилізму серіальної музики і атональності.

Основні сюїти китайських композиторів систематизовано в хронологічному порядку їх створення, визначено магістральні тенденції щодо *жанрового розмаїття* – танцювальні, створені на матеріалі фольклору народів різних провінцій і національних меншин Китаю, сюїти в формі циклу п’єс, прелюдій, з ознаками балади, фантазії, варіацій, сюїт для дитячого репертуару і сюїти, створені на матеріалі музики з китайських опер, балетів та оркестрових творів); щодо *образно-тематичного змісту* – замальовки образів природи, змалювання національних обрядів і народних свят, музичних портретів, картин життя різних народностей та етнічних меншин Китаю, щоденної праці, історичних подій, студентського життя, спортивних змагань, а також навіяні

сюжетами та образами китайських легенд, переказів і казок, витворів образотворчого мистецтва, поетичних та прозових літературних творів, тощо. Аналіз образно-тематичного змісту дозволив зробити висновок, що в річищі інших жанрів музичної творчості композиторів Китаю фортепіанні сюїти постають широким полем не лише для втілення програмної тематики, але й провідних концептів китайської культури – природи, ритуальної обрядовості, Батьківщини, національного, казково-міфологічного; *за стильовими тенденціями* серед найбільш характерних визначено тяжіння до програмності, вельми конкретного і послідовного розкриття сюжету, яскраво виражений національний стиль музичної мови, панування пентатоніки, поєднання народних мелодій із засадами західної гармонії, найширше використання матеріалу фольклорних мелодій різних етносів Китаю (сичуанських, ханських, хайнаньських, пуцзяньських, сіаньських пісенних та інструментальних мелодій місцевостей Цзяньчжу, Тибету, Аба та ін.), збагачення яскраво вираженої етнічної музичної мови ознаками західного авангардизму і модернізму, постійне тяжіння до синтезування західних і східних музичних традицій, до експериментальності та створення індивідуальних новаторських методів – розщеплення ритму, «іонізації ладу», концепції нового творчого напрямку «органічної музики».

Аналіз здійсненої класифікації вказав на пріоритетність звернення переважаючої більшості китайських композиторів до багаточастинної сюїти. Її використання визначено як особливо важливе і в сенсі послідовного в ході еволюції національної стилістики творчого засвоєння композиційних здобутків Заходу, і в демонстрації безперервного вдосконалення існуючих сучасних прийомів звукопису засобами фортепіано та винайдення оригінальних своїх рішень.

5. Здійснено музикознавчий аналіз найпоказовіших фортепіанних сюїт композиторів доби Нового Китаю, який проведено в площині репрезентації розвитку традицій національної музики і новацій у сфері стильових знахідок.

Сюїти цієї доби відзначаються значним поступом в еволюції композиторського письма, прагненням до створення індивідуальних інноваційних технологій, уведення в музичне мистецтво нових форм.

В сюїті «*Ярмарок у храмі*» Цзянь Зусіна при змалюванні картини народного свята з вшанування Вогняного дракона, задекларовано тенденцію опрацювання давніх народних мелодій ритуально-обрядової сфери. Заснована на хайнаньських пісенних і танцювальних народних мелодіях, за стилістикою сюїта є реалізацією засобами фортепіано характеристик традиційної музики Китаю: тяжіння до програмності, презентація яскравого національного стилю, ознаки якого у вишуканій мелодійності, національній ладовості, в прозорості лаконічної фактури, не перевантаженості послідовностями складних акордів, у використанні ефектів звуконаслідування, майже візуальній картинності. Попри використання традиційних засобів музичної виражальності виявлено впровадження власних знахідок і новаторських прийомів композиційного письма. Серед таких – використання принципу сюїтності навіть у побудові окремих частин самої сюїти (п'єса № 5 «Соціальна драма), методу поєднання п'ятищаблевої пентатоніки і семищаблевого європейського ладу, в застосуванні поліфонічних прийомів у межах пентатонного ладу, в надмірному використанні нетипового для китайської музики морденту, в розробці моделювання нових прийомів звукових ефектів на фортепіано для наслідування звучання винятково екзотичних для китайської музики ХХ ст. давніх шкіряних барабанів баньгу і тунгу та металевого гонгу юньло. Ключем для відтворення цих звукових ефектів є робота піаніста-виконавця над контролем пальцьової техніки і відповідність специфіки використання педалі.

Сюїту «*Картина Башу*» Хуан Хувея розглянуто як приклад досконалості з погляду художньої і культурної цінності, та як один з найбільш успішних перших прикладів інтеграції композиційно-стилістичних методів Заходу в опрацювання китайських фольклорних мелодій, шляхом використання яких композитор досяг «націоналізації» європейського фортепіано та швидшого його уведення в інструментальну музисну практику. Спостережено

поєднання в сюїті ознак етнічних елементів національної музичної мови Сичуані, народностей передгір'я Тибету і місцевості Аба з майстерністю володіння західними композиційними методами та стилістикою імпресіонізму, який виявляється у послабленні функційних гармонічних зв'язків, нашарування мальовничих плям нерозв'язаних гармоній, хиткості ритмічних малюнків, контурної наповненості фактури. Також сюїта є прикладом звернення до обрядової сфери (в п'єсі № 6 «Нічний клуб Аба» змальовано національний весільний обряд).

Сюїту «*Русалонька*» Ду Мінсіня запропоновано як приклад перекладу для фортепіано тем з музично-театральних творів (тут – з його однойменного балету, в партитурі якого вперше в музичній історії Китаю композитор поєднав традиційні китайські з інструментами європейського симфонічного оркестру), як приклад творів, навіяних враженнями сюжетів та фантастичних образів з китайських легенд і казок, як приклад втілення обрядової сфери (обряд вшанування Вогняного Дракона, весільний обряд), як приклад наслідування засобами фортепіано характеристичності звучання національної ерху (для ліричних тем кохання Русальньки і Мисливця) та європейських духових: таємничої фантастичності гобоя (Танці Женьшеня, Морських коралів, Водяної квітки), тужливості фагота (Танок Мисливця), ніжності валторни (Танок 24-х русалок), блиску тромбона (при відтворенні бризок води і казкового блиску коралів). Тенденцію прагнення композитора до синергії національного китайського і європейського виведено як провідну рису його творчого стилю.

6. На прикладах проаналізованих фортепіанних сюїт доби Новітньої історії Китаю обґрунтовано висновки про переосмислення підходів китайських композиторів до перевтілення засобів національної і сучасної західної музичної мови та про розробку методів інноваційності.

Сюїту «*Спогади про вісім акварельних картин*» Тан Дуна розглянуто як приклад поєднання давніх пластів китайської національної культури і експериментальної музики, як створення нового творчого напрямку концепції

«органічної музики» в її сутності використання поряд з музичними інструментами, нетипових джерел звуку (в цьому творі таким джерелом постає запозичена з малярської техніки акварелі субстанція води). Шляхом використання природних матеріалів реалізовано прагнення композитора відтворити ідею спільності між зовнішньою природою і внутрішнім духом людини. Узагальнено сутність експериментальних пошуків Тан Дуна у змішуванні музичних традицій театрально-ритуальної образності і «реді-мейду».

Типовим у цій сюїті залишається звернення до обрядової і ритуальної сфери (похоронного обряду), проте використання для цього способу творення форми «сюїта в сюїті», що підтверджує тезу про виділення в творчості китайських композиторів форми сюїти як основи для інструментальних творів.

Серед засобів авангардної музики – захоплення колористикою шляхом створення звукових ефектів відлуння, уникання рівномірного ритмічного малюнку, використання нетипових акордових структур, акордів з пропущеними тонами, поліфонічне проведення тем у пентатонному ладі, використання технік пуантилізму, «розширення тональності» та ще однієї інноваційної знахідки композитора – «іонізації ладу» для максимального використання барв кожного звуку п’ятищаблевого звукоряду.

Підсумовано, що ця сюїта з її незвичною концепцією виходить далеко за межі усіх норм творчості, регламентованих національними китайськими традиціями.

Розгляд сюїти Цюй Бін Юаня «*Тибетські замальовки*» запропоновано як приклад презентації індивідуальних стилістичних новацій композитора, що виявились у використанні винайденого композитором ефекту звучання засобами фортепіано сучасних систем стереоапаратури, та з огляду розвитку стильових особливостей Сан Тона і Діна Шаньде. На прикладі цієї сюїти презентовано тяглість і розвиток їх стильових тенднцій у застосуванні додекафонії, використання альтерації щаблів пентатонного звукоряду.

Практичне відтворення на фортепіано ефектів «стереозвучання» покладено на виконавця-інтерпретатора.

В контексті презентації експериментальної музики доби Новітнього Китаю проаналізовано сюїту «*Поєднання довгого і короткого*» Хуана Цзіхао. Репрезентовано особливості стилістики композитора, що виявились у поєднанні новаторських рис його мислення та успадкованих характерних особливостей традиційної північно-китайської народної музики і ритміки народу Корьо, що полягають у постійному поєднанні коротких і довгих тривалостей звуків як відтворення розмаїття оригінальних ударних інструментів; у використанні пентатонічних і тетратонних ладів, невластивого для китайської народної музики тридольного метру, у використанні методу розщеплення основної теми в перемінному метрі.

Запропоновано власну інтерпретацію та методичні поради щодо виконання сюїти, які полягають у роботі над різноманіттям способів торкання клавіш, осмисленням підходів до сенсорного режиму, використанні продуманої аплікатури, вишуканої педалізації, що полягає у розрахованому взятті та знятті педалі, безперервного контролю за звучанням кожного звуку акорду для тривалого чуття повної гармонічної вертикалі.

Аналіз сюїти «*Три балади з Південного Юньнаню*» Чжана Жао запропоновано з метою презентації синергії ознак жанру сюїти і балади, як зразка синергії романтичної балади і модального мелодичного мислення, а також як моделі поєднання в одному творі стилістики національної музики і особливостей західних композиційних методів. В сюїті відтворено картини високогірної природи Юньнаню, використано зразки обрядових пісенних і танцювальних мелодій давнього Свята факелів народності Йї та елементи мелодій місцевого різновиду традиційної пекінської опери сіпе. В музичній мові сюїти спостерігається вплив специфіки ритміки ліричних поезій народу Йї з неримованими строфами, змалювання фантастики гірської природи і епізодів Свята факелів та винайдення для цього арсеналу авторських колористичних

звукових знахідок, які полягають у спеціальних фактурних, ритмічних, динамічних, гармонічних особливостях музичної мови і використання педалі.

Охарактеризовано специфіку виконавських прийомів і способи роботи над виконавськими труднощами сюїти з метою досягнення вищого ступеня віртуозності і необхідності відтворення на фортепіано ефекту «стереозвучання».

Підсумовано, що китайська фортепіанна сюїта постає як яскравий і цікавий феномен в історії поступу стильової парадигми розвитку жанру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
2. Батанов В. Ю. Європейські традиції фортепіанної музики в творчості китайських композиторів XX століття [рос.мовою]. Київ, 2020. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/1129/
3. Берегова Олена. Діалог культур: образ іншого в музичному універсумі. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2020. 304 с.
4. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 89-90-х років XX сторіччя: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2000. 20 с.
5. Бесіди з Лі Шаниін. *Музичне мистецтво*. Шанхай, 1984. № 4. С. 16-18.
6. Богославський М. Парадокси культури XX сторіччя. Харків, 2000. 490 с.
7. Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. Музична Україна. Київ, 1968. 105 с.
8. Бровко М. М. Мистецтво, як естетичний феномен. Київ: НМАУ імені П. Чайковського, 1999. 42 с.
9. Булибенко Г. Органні транскрипції: проблеми формоутворення в процесі концертно-сценічної інтерпретації. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2023. № 1 (58). С. 67-81.
10. Бу Лі. Розвиток фортепіанної музики в Китаї періодів Нової та Новітньої історії. *Вісник консерваторії імені Сі Сінхая*. Гуаньчжоу, 2004. С. 48-87.
11. Бянь Мен. Формування і розвиток китайської фортепіанної культури. Нариси. Пекін: Хуа юе, 1998. 180 с.
12. Бянь Мен виконує інноваційні твори Цзянь Зусіна. *Народна газета*. Сіань, 1993. №43. С. 4.

13. Ван Анью. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи. Ухань: Видавництво Сіаньського університету, 2004. 264 с.
14. Ван Анью. Проблеми гармонічних інновацій в музичних творах Китаю нашого часу. *Вісник Центральної консерваторії*. Пекін, 1985. С. 14-18.
15. Ван Анью. Спогади про минуле століття. Шанхай: Шанхайська музика, 2005. 364 с.
16. Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї XX – початку XXI століття. Дис. … канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2017. 189 с.
17. Ван І. Українсько-китайські взаємини в галузі культури на межі XX – XXI ст. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих науковців «Музикознавчі студії»*. Львів: Тетюк Т. В., 2014. С. 12-15.
18. Ван Ін. Перетворення національних традицій у фортепіанній музиці китайських композиторів XX-XXI століть. *Вісник Китайської центральної консерваторії*. Пекін, 2009. № 7. С. 4-26.
19. Ван Ін. Фортепіанна творчість китайських композиторів XX-XXI століть. *Вісник Китайської центральної консерваторії*. Пекін: «Народ Сичуані», 2000. № 9. С. 18-24.
20. Ван Йін. Музичний і виконавський аналіз Суйюан-сюїти Ма Сицуна. Шицзячжуан: Хебейський педуніверситет, 2015. 49 с.
21. Ван Лісань. Новий рух і старе коріння. *Дослідження китайського мистецтва*. Пекін, 1986. № 3. С. 12-16.
22. Ван Лісань. «Звук, інтонація та інше». Лист до учасників наради «Нова музична історія Китаю». Спогади і роздуми: 1885-1985. Гонконг: Центр Азійського наукового дослідження, 1991. С. 1-3.
23. Ван Лопінь. URL: https://www.google.com.ua/search?source=hp&ei= 2vwSXbegE_KvrgSu4JKACQ&q=composer+Wang+Luobin
24. Ван Пейюан. Коли клавікорд з'явився в нашій країні. *Масова музика*. Пекін, 1981. С. 14.

25. Ван Ченьдо. Фортепіанна музика для дітей і про дітей у творчості композиторів Європи та Китаю: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2017. 16 с.
26. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с.
27. Ван Юйхе. Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новітньої історії. Пекін, 1998. 311 с.
28. Вей Тінге. Про фортепіанну творчість у нашій країні. *Збірник дисертацій на отримання ступеню магістра мистецтвознавства*. Пекін, 1983. 262 с.
29. Вей Тінге. Співвідношення традиційного і сучасного музичних напрямків у китайській фортепіанній музиці. *Китайське музикознавство*. Пекін: Народна музика, 1987. Вип. 1. С. 1-3.
30. Великий словник мистецтв. Пекін: Ханжун, 1980. 1220 с.
31. Венничук Галина. Старовинна сюїта XVII-XVIII століть. Чернівці, 2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ypsAAK8Wido
32. Вибрані фортепіанні твори Хуан Хувея. Шанхай: Шанхайська музика, 2001. 54 с.
33. Войтенко О. Теоретичні основи дванадцятитонової серійної композиції. Київ: Фенікс, 2023. 216 с.
34. Ву Цуциан. Аналіз музичних форм. Пекін: Люди Музыка Пресс, 2003. № 2. 78 с.
35. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну. Київ, 2001. 501 с.
36. Гавеля О. М. Проблема історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей. *Актуальні проблеми культурології.* Київ, 2012. Вип. 28. С. 110-121.
37. Гао Сяогуан, У. Говен. Енциклопедичний словник фортепіанного мистецтва. Шанхай: Шанхайська музика, 1998. 197 с.
38. Гармель Оксана. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2005. 19 с.

39. Герасимова-Персидська Н. Неомедієвізм у сучасній музиці як показник зміни культурної парадигми [рос. мовою]. *Старовинна музика: сучасний погляд*. Київ, 2003. Вип. 24, Кн. 1. С. 6 – 13.

40. Гнатів Т. Фортепіанна творчість Миколи Колесси. *Вибрані фортепіанні твори*. Київ: Музична Україна, 1984. С. 5-7.

41. Граб У. Немузичні маркери структури та змісту музичних творів наприкінці XX ст. *AD ALTA*: *Journal of Interdisciplinary Research* (The Czech Republic). Vol. 11, Issue 01 911/01), June, 2021, pp.37-41, ISSN 1804-7890, ISSN 2464-6733 (Online). doi.org/10.33543/1101

42. Граб У. Українське у «Візантійському хорі» з Утрехту: до питання спадкоємності виконавського стилю. *Українська музика*: науковий часопис. Чмсло 2 (12). Львів, 2014. С. 45-55.

43. Горюхіна Н. Відчуження в музиці. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 127-143.

44. Гуань Цзяньхуа. Музична антропологія: дослідження музики в аспекті глобальної культури. Нанкін, 2004. 312 с.

45. Гусейнова Л. В. Міжкультурний діалог як чинник формування виконавської культури майбутнього вчителя музики. *Вісник Луганського національного університету імені Т. Шевченка*. Луганськ, 2011. № 7. С. 39-45.

46. Дей Бейшен. Мистецтво перекладів китайської традиційної музики для фортепіано. Збірка статей. Ляонін: Шеньянська консерваторія, 1999. №3. 112 с.

47. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX ст.: автореф. дис.. … канд.. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2005. 18 с.

48. Дін Шаньде. Фортепіанні твори в «китайському стилі» та особливість їх виконання. *Любитель музики*. Шанхай, 1988. С. 234-247.

49. Довгань П. В. Жанрово-стильова динаміка української камерноінструментальної сюїти XX ст.: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2010. 16 с.
50. Довгань П. В. Сюїтний цикл: до проблеми теорії жанру. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. № 2. С. 135-141.
51. Дун Чжичан. Про фортепіанну музику нашого часу. Шанхай, 1997. 42 с.
52. Є Лань. Історія естетики Китаю. Шанхай: Народне видавництво, 2007. 663 с.
53. Жеревчук А. Синтез неоромантичних та фольклорних тенденцій у фортепіанному доробку С. П. Людкевича. ІІ міжнародна студентська науково-практична конференція «Постать Станіслава Людкевича в дискурсивному просторі української музичної культури». *Студентський науковий вісник*. Кропивницький, 2019. Вип. 20. С. 11-13.
54. Забужко О. Дві культури. Київ, 1990. 188 с.
55. Загідулліна Д. Жанр фортепіанної сюїти в Китаї на зламі XX-XXI ст. *International Music Journal.* 2017. № 3. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?d=25113.
56. Загороднюк В. Мова у модерновій та постмодерновій парадигмах. *Філософська думка*. 2003. № 6. С. 12-13.
57. Збірка розповідей про музику. Шанхай, 1981. 54 с.
58. Зінків І. «Українська сюїта» Миколи Лисенка та її традиції в українській бандурній творчості. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 137-145.
59. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика): навч. посібник. Київ: Заповіт, 199+7. 391 с.
60. Ілечко М. Тенденції розвитку сюїти в творчості українських композиторів: діалог "бароко – XX століття". *Молодий вчений*. 2018. № 2(2). С. 513-516.

61. Ілечко М. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід. Автореф. … канд. мист.: 17.00.03. Одеса, 2018 р. 19 с.
62. Ін Шічжен. Фортепіанна педагогіка. Пекин, 1990. 102 с.
63. Інтерв'ю з композитором Хуань Цзіхао. *Щоденник IV Конкурсу творів китайських композиторів*. Пекін, 1985. 25 с.
64. Каган М. С. Філософія культури. 1996. 415 с.
65. Калашник М. П.Интерпретация жанров сюиты и партиты в творческой практике XX века (на примере фортепианных циклов украинских композиторов): автореф. дис. … канд. мист. Київ, 1991. 15 с.
66. Калашник М. П. Сюїта і партита в фортепіанній творчості українських композиторів XX століття. Харків: Форт ЛТД, 1994. 187 с.
67. Кант Іммануїл. Критика чистого розуму / перекл. з нім. Ігоря Бурковського. Київ: Юніверс, 2000. 504 с.
68. Карась Г., Пан Лун. Багатовекторність китайської популярної естрадної музики у другій половині XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук:* міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 79. Т. 1. С. 167-173.
69. Карась Г. Інтерпретація солоспівів Миколи Лисенка Модестом Менцинським в оцінці Станіслава Людкевича. *Актуальні питання гуманітарних наук:* міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 62. Т. 1. С. 127-133.
70. Кашуба Марія. Історія української культури. Курс лекцій. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. 120 с.

71. Кияновська Л. О. Творчість В. Барвінського і художні стилі XX століття. *Василь Барвінський і українська музична культура: статті і матеріали* / ред.-упор. О. Смоляк. Тернопіль, 1998. С. 15-18.
72. Кияновська Л. О. Національний образ світу в українській професійній музиці. Львів, 2018. URL: http://www.musikology.com.ua.
73. Кільчицька Анна. Особливості інтерпретації клавесинних сюїт Ж.-Б. Форкере в контексті французьких традицій інструментального виконавства першої половини XVIII ст. URL: http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/212
74. Клин В. Синтетичні жанри. *Українська радянська фортепіанна музика*. Київ: Наукова думка, 1980. 314 с.
75. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ: Наукова думка, 1980. С. 234-304.
76. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка, 2000. 285 с. 21.
77. Кондорський Б. М. Революційний період в Китаї. *Суспільство і держава в Китаї.* Донецьк: Симбіас, 2015. С. 134-149.
78. Корній Л. Історія української музики. Ч. 3. XIX ст. Підручник. Київ-Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 2001. 480 с.
79. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
80. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. 592 с.
81. Краснодембський З. На постмодерністських роздоріжжях культури. Київ, 2000. 161 с.
82. Кричинська О.В. «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» для фортепіано В. Косенка: танцювальний сюїтний цикл між минулим і майбутнім. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: Міленіум, 2016. Вип. 1 (6). С.208–213.

83. Кричинська О.В. Стильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини XX століття. Дис. … канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2017.

84. Ластовецька-Соланська З. Інфраструктура сучасного музичного життя в регіональному вимірі. Наукові збірки ЛНМА імені М.В. Лисенка. Видавничий дім «Гельветика», 2022. № 48. С. 41–44. DOI: https://doi.org/10.32782/2310-0583-2022-48.07

85. Ластовецька- Соланська З. Концепт «національного» в творчості Адольфа Хибінського. *Idea wolności w twórczości kompozytorskiej i myśli o muzyce* / Red. E. Nidecka, J. Wąsacz-Krztoń. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2018. S. 325–342.

86. Левітт Теодор. Глобалізація ринків. Harvard Busiher Review.1983. 69 с.

87. Левченко Н. Естетосфера художньої культури XX ст. [рос. мов.]. Київ, 1998. 490 с.

88. Лекції з історії світової та вітчизняної культури / Заг. ред. А. Яртися, С. Шендрика, С. Черепанової. Львів: Світ, 1994. 496 с.

89. Личковах В. А. Слов'янський SACRUM – скарбниця Європи: наукові та публіцистичні праці із славістики, україністики, регіоніки. Київ: Місточок, 2010. 167 с.

90. Лі Іньхай. Музичні лади і гармонічна мова народу Хань. Шанхай: Шанхайська музика, 2001. 288 с.

91. Лі Хайянь. Дослідження фортепіанної музики Сан Тона. Хухехаоте: Університет Внутрішньої Монголії. 51 с.

92. Лі Цзялу. Зникнення звучання фортепіано. Венхуй-бао [Про видані збірки статей]. Шанхай, 1979. 4 квітня. С. 5.

93. Лі Шиюань. Китайська сучасна музика: діалог Вітчизни із Заходом. Шанхай, 2004. 303 с.

94. Лі Шумін. Огляд матеріалів симпозіуму «Китайська художня пісня». *Народна музика*. Пекін, 2007. Вип. 7. С. 26-29.

95.Ло Іфен. Повернення до першоджерел: роздуми про китайські художні пісні. *Народна музика*. Пекін, 2007. Вип. 4. С. 55-57.

*96.*Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI століть: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Львів, 2017. 171 с.

97.Лю Да-цзюнь. Китайська музика. Харбін, 1924.

98.Лю Сінсін. Розвиток європейської музики в Китаї. Пекін: Народне видавництво, 2002. 403 с.

99.Лю Сяо Лун. Китайське фортепіанне мистецтво. 60 років розвитку. *Фортепіанне мистецтво*. Пекін, 2009. 318 с.

100. Лю Фуань. Національні традиції в поліфонічних творах для фортепіано. Шанхай, 1989. 245 с.

101. Лю Юанцзюй. Фортепіанний «сон» в Китаї. Пекін, 1991. 165 с.

102. Лян Хайдун. Національний стиль китайських фортепіанних творів. *Освіта і мистецтво*. Пекін, 2004, №6. С. 20 – 31.

103. Ляшенко О. Д. Методи інтерпретації музичних творів як засіб мистецького навчання учителів музичного мистецтва. *Наукові записки Інституту мистецтв Київського університету ім. Б. Грінченка*. Київ, 2014. Вип. 133. С. 154-160.

104. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: дис. … канд. мист.: 17.00.03. Одеса, 2004. 173 с.

105. Ма Ке. Китайська народна пісня. *Народний Китай*. Пекін, 1956. №24. С. 18-23.

106. Макаров А. Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994. 288 с.

107. Мельник Лідія. Історизм як стильовий принцип. *Питання стилю і форми в музиці:* Збірка статей. Львів: Каменяр, 2001. С. 22-42.

108. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці XX с.: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2004. 19 с.

109. Мєднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура XX століття: навчальний посібник. Київ: Знання, 2002. 214 с.

110. Медова А. А. Музична модальність як тип мислення: логіка модального ладу. URL: http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?

111. Михальов В. П. Видова специфіка і синтез мистецтв. Київ: Наукова думка, 1984. 100 с.

112. Міу Тяньжуй. Традиційне і сучасне у китайській фортепіанній музиці. *Китайська музика*. Пекін: Народне музичне видавництво, 1999. С. 2-28.

113. Мірошніченко С. В. Поліфонія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики: монографія. Київ: Астропринт, 2012. 295 с.

114. Музичні інструменти Китаю. *Всеукраїнська асоціація традицій та культури Китаю*. URL: http://zhengongfu.org/index.php.

115. Музичний словник / Упор. Гао Тиян Кан. Ланьчжоу: Гансуське народне видавництво, 2003. 188 с.

116. Наливайко Д. Искусство, направления, течения, стили. Київ: Мистецтво, 1985. 365 с.

117. Нарада про китайський музичний стиль «Шанхайські музичні відомості». Збірник статей. Шанхай, 1988, № 2.

118. Ні Хонджін. Національна сюїта чжуанів. *Люди Чжэцзяну*. 1953.

119. Ніколаєва Л. М. Особливості перетворення фольклору в камерно-інструментальній творчості Миколи Колесси. *Родина Колессів у духовному і культурному житті України кінця XIX- XX століття:* Збірник наукових праць та матеріалів. Львів, 2005. С. 312-320.

120. Никитенко С. Б. Жанр сюїти у фортепіанному мистецтві романтизму. Івано-Франківськ: Еврика XX, 2019. 106 с.

121. Носик Г. В. Барокова танцювальна сюїта: етапи становлення та розвитку. Суми: Сумський державний педагогічний університет, 2020. URL: https://repository.sspu.edu.ua › items

122. Овсяннікова-Трель О. А. Національна ідея німецької музики у творчості композиторів XVIII-XX століть. Автореф. дис…. канд мист.: 17.00.03. Одеса, 2007. 18 с.

123. Олендарьов Антон. Українська сюїта з музики до драматичних вистав та її еволюція протягом XX ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогики та теорії і практики освіти*. Київ, 2011. Вип. 33. С. 110-122.

124. Ортега-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва. *Вибрані твори.* Київ: Основи, 1994. С. 238-272.

125. Панченко В. Неубієнна література: дослідницькі етюди. Київ: Твім інтер, 2007. 436 с.

126. Пахомова Є. Г. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2018. 18 с.

127. Пей Хан. Розвиток фортепіанної сюїти в Китаї в середині XX ст. Пекін, 2004. 102 с.

128. Пен Яньбо. Музична культура народності Тутзя в Китаї. Шанхай: Шанхайська музика, 2015. С. 5-11.

129. Полікарпов В. Культура Відродження і барокко. *Лекції з історії світової культури.* Харків: Основа, 1990. С. 188-199.

130. Про проведення Міжнародного фестивалю молоді і студентів. *Любитель музики*. Пекін: Народне видавництво, 1957. № 5. С. 2-3.

131. Пу Фан. Про фортепіанну творчість Ван Лісаня. *Музичне мистецтво*. Пекін, 1989. № 1. С. 18-24.

132. Редя В. Я. Інтегративні процеси в музичній культурі кінця XIX – початку XX століть: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2010. 32 с.

133. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів XX століття: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2006. 17 с.

134. Самойленко О. І. Музикознавство і методологія гуманітарного знання. Проблеми діалогу [рос. мов.]. Одеса, 2002. 243 с.

135. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ століття: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.01 – таорія та історія культури (мистецтвознавство). Київ, 2002. 19 с.

136. Сіань Сінхай. Народні пісні і нова музика Китаю. *Народна музика*. Пекін, 1947. № 4. С. 26-32.

137. Словник географічних назв. Країни і території світу. Київ: Картографія, 2012. 58 с.

138. Словник китайської музики. Пекін: Женьмінь чубаньше, 2002. Т. 1. 168 с.

139. Стельмащук Р. С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2003. 15 с.

140. Сун Хан. Символи природи в китайській вокальній музиці ХХ – ХХІ сторіччя. Дис. … доктора філософії: 025 – музичне мистецтво. Львів, 2024. 241 с.

141. Сунь Цзинань. Про наслідки Культурної революції в музичному мистецтві Китаю. *Всесвітній обмін знаннями*. Пекін: Державне управління зі справ іноземних експертів, 2005. № 10. С. 18-23.

142. Сунь Я. Особливості китайської фортепіанної музики другої половини ХХ ст. Пекін: Народна музика, 2001. 211 с.

143. Сюїта Б. О. *Літературознавча енциклопедія:* у 2-х т./ укладач Ю.І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т. 2: М – Я. С. 452.

144. Сюта Б. О. Інтертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі*. Число 2.Театр. Музика. Кіно. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2003. С. 13-19.

145. Сюта Б. Модальність. *Українська музична енциклопедія.*Київ: ІМФЕ ім.. Т. Рильського НАН України, 2011. Т. 3. С. 437.

146. Сюта Б. О. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття: дослідження. Київ, 2004. 120 с.

147. Сян Яньєн. Біографії китайських композиторів нашої епохи. Шеньян, 1994. 820 с.

148. Тан Дун. Мої перші твори. *Народна газета*. Пекін, 2004. С. 2-5.

149. Тарасова О. Глобалізація як варіант соціокультурного розвитку світу. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*. Харків, 2001. С. 92-95.

150. Ті Чхуо. Нова історія китайської музики: в 2 томах. Пекін: Народне видавництво, 2000. Т. 2. 134 с.

151. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2003. 19 с.

152. Тун Дао Цзінь. Аналіз і виконання китайського фортепіанного твору. Пекін: Видавництво народної музики, 1999. 348 с.

153. У На. Фортепіанна музика Дін Шаньде: Поєднання китайських національних традицій з європейськими прийомами композиторського письма: Монографія. URL: https://elibrary.ru/item*.asp?id=11722910.*

154. Українська музична енциклопедія. Т. 2: Е–К / голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. І. Сікорська; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Київ, 2008. 664 с.

155. Ущаповська О. М. Становлення і розвиток відображення пейзажності у творчості українських композиторів ХХ століття: дис. … канд. мист.: 17.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство). Київ, 2006. 189 с.

156. Фей Бінсюань. Китайська містична культура. Шаньсі, 1991.

157. Фен Бо Ян. Замилування музичними творами. Пекін: Видавництво Народної музики, 1996. 422 с.

158. Фен Веньці. Історії взаємовпливів китайської та західної музики. Чанша, 1998. 234 с.

159. Хан Пен. Органічна музика Тан Дуна: звукові експерименти китайського авангарду. Пекін, 2016. 14 с.

160. Хе Лутин. Проблеми національної форми в китайській музиці. Пекін: Народна музика, 1957. С. 46-73.

161. Хомеча Н. Діалог епох: українське барокко і постмодернізм. *Слово і час*. 2003. № 1. С. 59-64.

162. Хуан Чжулін. Фортепіанні цикли китайських композиторів в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру. Автореф. дис.. … канд мист.: 17.00.03. Харків: ХНУМ ім. І. Котляревського, 2009. 20 с.

163. Хуан Сянпен. Історія західної музики. Ланьчжоу: Дуньхуан, 1994. 393 с.

164. Хуан Хувей. Робота композитора з інструментальними та пісенними мелодіями. Пекін, 1999. 98 с.

165. Хуан Чжулін. Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї: автореф. дис.. … канд. мист.: 17.00.03. Харків, 2009. 20 с.

166. Хуаншань, священні гори Китаю, об’єкт виняткової природної краси. URL: http://vsviti.com.ua/nature/1022

167. Цинь Цинь. Життєвий і творчий шлях У Цзуцзяна. *Народна музика.* Пекін, 2000. С. 18-23.

168. Цень Чжимінь. Підручник з класичної музики. Шанхай: Шахайська освіта, 1934. 144 с.

169. Цзя Шин. Види програмності як критерій типології програмних сюїт. *Музичне мистецтво і культура*. 2013. Вип. 18. С. 338-347.

170. Цзянь Цзихуа. Знайомство з китайськими музичними інструментами. Пекін: Жемінь чубаньше, 2003. 90 с.

171. Чан Жуй. Професор Сан Тон. *Китайський музичний літопис*. Пекін, 1988. С. 412-415.

172. Чень Баолян. Дослідження фортепіанних творів китайських композиторів початку XXI ст. *Китайська музика*. Шаньдон: Шаньдонський педагогічний університет, 2007. С. 1-42.

173. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2014. 20 с.

174. Чень Лінцюнь Дослідження музичної історії Китаю XX століття. Шанхай, 2004. 453 с.

175. Чень Мінь Чжі. Базові лекції з поліфонічної музики. 1992.

176. Черниш М.О. Глобалізація і культура: до визначення проблеми взаємин. *Актуальні питання культурології*. Київ, 2013. Вип 29. С. 237-242.

177. Чжан Сяолу. Пентатонні лади і гармонічні прийоми в китайській фортепіанній музиці. *Культура і мистецтво*. Пекін, 1987. 264 с.

178. Чжанг Є. Хуан Хувей. Картина Башу. Пекін, 2014. 42 с.

179. Чжао Сяошен. Фортепіанне виконавство. Пекін: Народна музика, 1992. 243 с.

180. Чжао Сяошен. Шляхи осягнення мистецтва фортепіанної гри. Хунань: Освіта, 1991. 263 с.

181. Чжао Юе. Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці XX – початку XXI століть. Дис. … канд. мист.; 025 – Музичне мистецтво. Суми, 2023. 179 с.

182. Чжен Єіїн. Музична творчість Діна Шаньде. Шанхай, 1986.

183. Чжу Чанлей. Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.

184. Чжу Юаньюань. Претворение национальных истоков в Концерте «Карта» для виолончели, видео и оркестра Тан Дуна. *Проблеми взаємодії*

мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Київ, 2015. Вип. 42. С. 198-210. URL: http:// nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015.

185. Чжу Янфень. Знайомство з сучасною фортепіанною музикою. Шахай: Шанхайська музика, 1996. 42 с.

186. Чу Ван Хуа. Збірка статей про музику. Хефей: Культура і мистецтво, 2013. 270 с.

187. Шаповалова Л. О. Проблеми жанрової типології. *Музика*. 1984. № 3. С. 12-13.

188. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

189. Шу Сіньчен. Матеріали з історії музичної освіти в Новому Китаї. Пекін, 1981. Том 3. 366 с.

190. Шуман Роберт. Сюїта «Карнавал». URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%

191. Щербаков О. Філософія китайського пейзажу: мова Гір і Води. 2015. URL: http://nadsuetoi.livejournal.com/270858.html.

192. Щербаков Ю. В. Жанровий генезис та стильові модифікації сюїти танцювального типу для двоклавірного дуету: виконавський аспект: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2015. 18 с.

193. Щербаков Ю. Семантика танца как фактор формирования жанра сюиты. *Музичне мистецтво і культура*: Науковий вісник. Одеса: Друкарський дім, 2010, Вип.11. С. 268-278.

194. Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ: Музична Україна, 1979. 55 с. (Творчі портрети українських композиторів).

195. Юдкін І. Загальні та специфічні методики етномистецтвознавчого аналізу культури. *Українська художня культура*: Навч. посібник. Київ : Либідь, 1996. С. 93-110.

196. Юцевич Ю. Є. Сюїта. *Музика: словник-довідник*. Тернопіль: Навчальна книга, 2003. 403 с.

197. Юцевич Ю. Є. Модальність. *Музика: словник-довідник*. Тернопіль: Навчальна книга, 2003. 403 с.

198. Якубяк Ярема. Особливості малих (простих) форм у творах Р. Шумана. *Питання стилю і форми в музиці:* Збірка статей. Львів: Каменяр, 2001. С. 175-188.

199. Янь Інь Лю. Історія музики Китаю. Шанхай: Книгарня Ваньє, 1953. 450 с.

200. Янь Чжихао. Естетичні норми композиторської творчості в умовах міжкультурної взаємодії Схід – Захід. Міжнародна наукова конференція *«Музикознавчий універсум молодих».* Львів, 2018. С. 146-47.

201. Янь Чжихао. Музичне мистецтво в умовах міжкультурної взаємодії Схід – Захід. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2017. Вип. 41: Музикознавчий універсум. С. 384-392.

202. Янь Чжихао. Шляхи проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. № 2 (Вип 37). С. 51-57.

203. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика*: Науковий часопис. Львів, 2017. Число 4 (26). С. 94-101.

204. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століття. Дис. на здоб. … канд. мист.: 17.00.03 / Львів, 2018. 208 с.

205. Abt I. Sinfonie und Suite / bearb. und ergänst von F. Nosk. Lipsk, 1932 204 s.

206. Beck H. Die Suite. *Das Musikwerk*. Köln, 1964. Bd. XXVI.

207. Chappell J. Metods for practice. URL: http://jeffreychappell. com/pianist/articles/methods-for-practicin

208. Drikker A. S. Evolution of culture. Information selection. 2000. 181 p.

209. Forkel J. N. Allgemaine Geschichte der Musik. Néuausgabe Graz, 1967

210. Fuller D. Suite. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 24. London, 2001. P. 665.

211. Kim J. Dance suite: comparative study of Johann Sebastian Bach`s French overture and Bela Bartock`s Dance suite. URL: https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022

212. Le Bianc H. Défense de la basse de viole contre les entréprises du Violon et les pretentions du violoncel. Amsterdam, 1928. Band 5.

213. Linzbag Jakob. Principles of philosopchical language. Tallin, 1916. 228 p.

214. LiuJie. The Category of "Concept" in the Paradigm of the European and Chinese Music Cultures. *Educational and behavioral Issues in Modern World*. Ternopol, 2014. P. 155-165.

215. Lyotard J. Postmodern state. 1998. 160 c.

216. Maki Ishii, composer who combined styles. *The New York Times. 2003/ URL:* https://www.google.com.ua/search?q=Maki+Ishii&sca_esv=23a6d

217. McLuhan. Understanding Media. Toronto, 2007. 464 c.

218. Morley T. A Plain and Easy Introduction to Practical Music. URL: https://archive.org/details/imslp-plain-and-easy-introduction-to-practicalmusic-morley-thomas

219. Münnich R. Die Suite. Musicalische Formen in historischen Reichen. München, 1958. B. IX.

220. Nef K. Geschichte der Sinfonie und Suite. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1921. 344 s.

221. Norlind T. Zur Geschichte der Suite. Social Italian Musical General, 1905. B. VII

222. Teller Sabina. Camille Saint-Saëns, 1835-1921: a thematic catalogue of his complete works. Oxford University Press, 2002. Volume 2. C. 185-192.

223. Riemann. H. Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständiger Instrumentenkunde. Leipzig, 1882. S. 406.

224. Riemann H.: Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entsehung der Sonateform. Leipzig, 1901. S. 157.

225. Riemann H. Zur Geschichte der deutsches Suite. Leipzig: SIMG, 1995. 501 s.

226. Short Fhilipp. Mao: The Man who Made China. URL: https://www.bloomsbury.com/us/mao-9781350376724/

227. Tan Dong. Allgemeine Hand-Encyklopädie für die gebildeten Stände in alphabetischer Ordnung und in zehn Bänden. B. 7.

228. Weekly News from Around the World. URL: http://www.accordions.com/ news.aspx?d=13-Nov-2015&lang=ru&s=11073

229. Workman S. J. S. Bach's Lute Suite: A Study in Transcription. URL: https://docplayer.net/27467617-J-s-bach-s-lute-suite-bwv-1006a-a-studyin-transcription.html.

230. Zhao Jiping. Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture. URL: https://contemporary_chinese_culture/Zhao_Jiping.

Додаток А №1

Хуан Хувей – Стоїта **Картина Башу**

巴 蜀 之 画

（四川民歌主题组曲）

一、晨　　歌

黄虎威（1958）

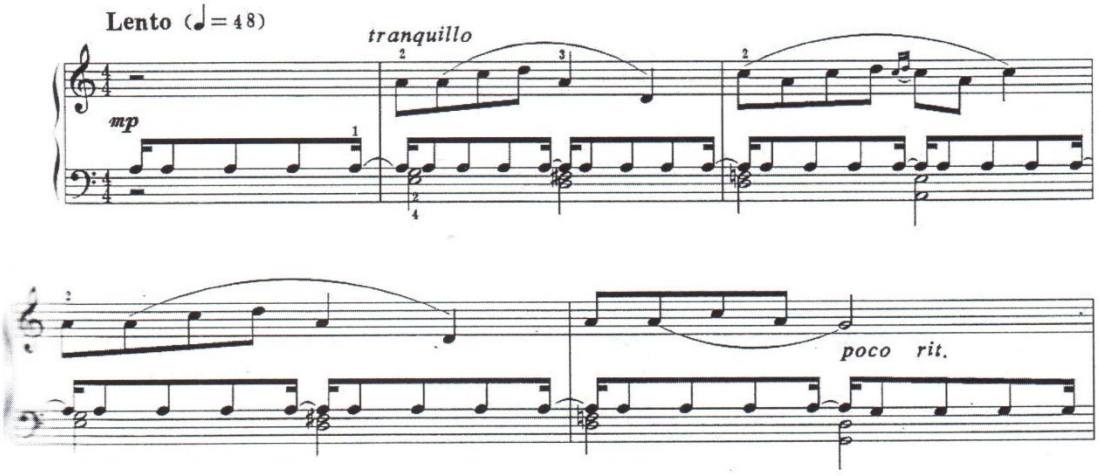


二、空 谷 回 声




ppp
una corda
mf
tre corde
ppp
una corda
mf
tre corda
ppp
una corda
pppp
m.s.
poco rit.

三、抒 情 小 曲


Lento (♩=48)
tranquillo
mp
poco rit.


più mosso
mf
accel. e cresc.
tempo primo
ff rit.
p più tranquillo
più lento

四、弦　子　舞



五、蓉 城 春 郊


Adagio (♩=54)
mp
rubato molto espress.
m.d.
p
mp
tr
ad lib.
ppp
p dolcissimo
ppp
p
mf


f
poco accel.
sfz
f
a tempo
mp
ppp
ppp
p
ad lib.
poco accel.
rit.
ppp

六、阿 坝 夜 会




rit.
f a tempo
sfz
mp
f
mf
dim.
p
PP smorzando

Додаток А №2

Ду Мінсінь -"Русалонька"

35. 舞剧《鱼美人》选曲三首

Three Pieces from the Dance Drama *The Mermaid*

(1959)

吴祖强、杜鸣心
Wu Zu-Qiang / Du Ming-Xin

一、水草舞

Dance of the Water Plants




21
25
mp
Tranquillo
29
pp
p
p
33
37


41
I.
46
II.
51
rit.
a tempo
f
8va
56
60


64
68
mp
p
72
p
77
p
82
8va
pp

二、珊瑚舞
Dance of the Corals




15
p
dolce
mf
18
21
24
27


I.
30
33
36
II.
39
42
pp
pp

三、婚礼场面舞
Wedding Dance



78




(8va)
28
(8va)
31
f
(8va)
34
37
mf
40
f


80
43
46
f
mf
49
52
ff
55
8va

Додаток А №3

Тан Дун " Спогади про 8 акварельних картин"

EIGHT MEMORIES IN WATERCOLOR

1. Missing Moon

Adagio con dolore

TAN DUN
(Op. 1, 1978-1979)



Copyright © 1996 by G. Schirmer, Inc., (ASCAP) New York, NY
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Warning: Unauthorized reproduction of this publication is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.


rit.
Tempo I
espress.
p
pppp

2. Staccato Beans





3. Herdboy's Song




6
(from slow to fast)
f
Andante rubato
m.s.
p
mp
rit.
a tempo
Lento più accel.
mf
ppp
cresc.
mf
mp
p
f

4. Blue Nun



5. Red Wilderness




accel.
più mosso energico
cresc.
ff
sf sf sf
sf sf sf
rit. e dim. poco a poco
Tempo I
p
pp
espr.
dim.
ppp

6. Ancient Burial





7. Floating Clouds




12
poco rit.
Arioso
rubato
rit. e dim. poco a poco

Додаток А №4

Хуань Цзіхао "Поєднання довгого та короткого"

71. 组曲《“长短”的组合》

Suite: Long and Short

(1984)

一、噔得孔

Dengdegong

权吉浩
Quan Ji-Hao




240
poco a poco cresc.
16
19
f
fp
cresc.
22
f
p
25
f
28
8va
p
31
f
p
f
p


35
ff
39
8va
rit.
8vb
42
ad lib.
(8vb)
8vb
8vb
8vb
a tempo
45
p
poco
a
poco
cresc.
48
R.H.
R.H.
51
f
p


242
R.H.
L.H.
f
p
8va
(8va)
poco
a
poco
cresc.
R.H.
R.H.
f
p
cresc.
fp
cresc.
sfp
rit.
ppp
ff

二、晋阳照
Jinyangzhao




244
21
accel.
8va
ad lib.
f
pp
8vb
(23)
mp
p
Allegro
24
mf
30
36
rit.
41


245
(8va)
46
(8va)
51
rit.
p
a tempo
55
pp
8vb
58
accel.
8va
pp
8vb
(8va)
f
poco
a
poco
dim.
rit.
ppp
8va

246

三、恩矛哩
Enmori




26
p
f
31
p
36
mf
f
mf
f
39
mf
f
mf
8va
42
ff
p
46
mp

248


52
58
mf
64
8va
f
69
cresc.
73
8va
8va
f
(ad lib.)
Andante con moto
78
p


83
88
93
poco a poco accel. cresc.
p
98
f
102


250
106
8vb
111
116
cresc.
ff
8vb
120
124
8va
8va
8vb

14



Додаток В №1

Юньло



Додаток В №2

Гуцинь



Додаток В
№3

Ерху




Додаток В №4
Чангу

Додаток В №5
Гайя

